CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

560

febrero 1997

DOSSIER Modernismo y fin de siglo

Fernando Savater
¿Hacia una humanidad sin humanidades?

Andrés Sánchez Robayna
En la práctica del «diario»

Orlando González Esteva
Tres poemas

Notas sobre José Donoso, María Casares,
el cine iberoamericano en España y Blanco White

Entrevista con Guillermo Cabrera Infante

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: BLAS MATAMORO
REDACTOR JEFE: JUAN MALPARTIDA
SECRETARIA DE REDACCIÓN: MARÍA ANTONIA JIMÉNEZ
ADMINISTRADOR: MAXIMILIANO JURADO

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfonos: 583 83 99 - 583 84 00 / 01 / 02
Fax: 583 83 10 / 11 / 13

IMPRIME: Impresos y Revistas, S.A. (IMPRESA)
Herreros, 42. Polígono Los Ángeles. GETAFE (Madrid)

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-06-001-7*

** No se mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados*

560 ÍNDICE

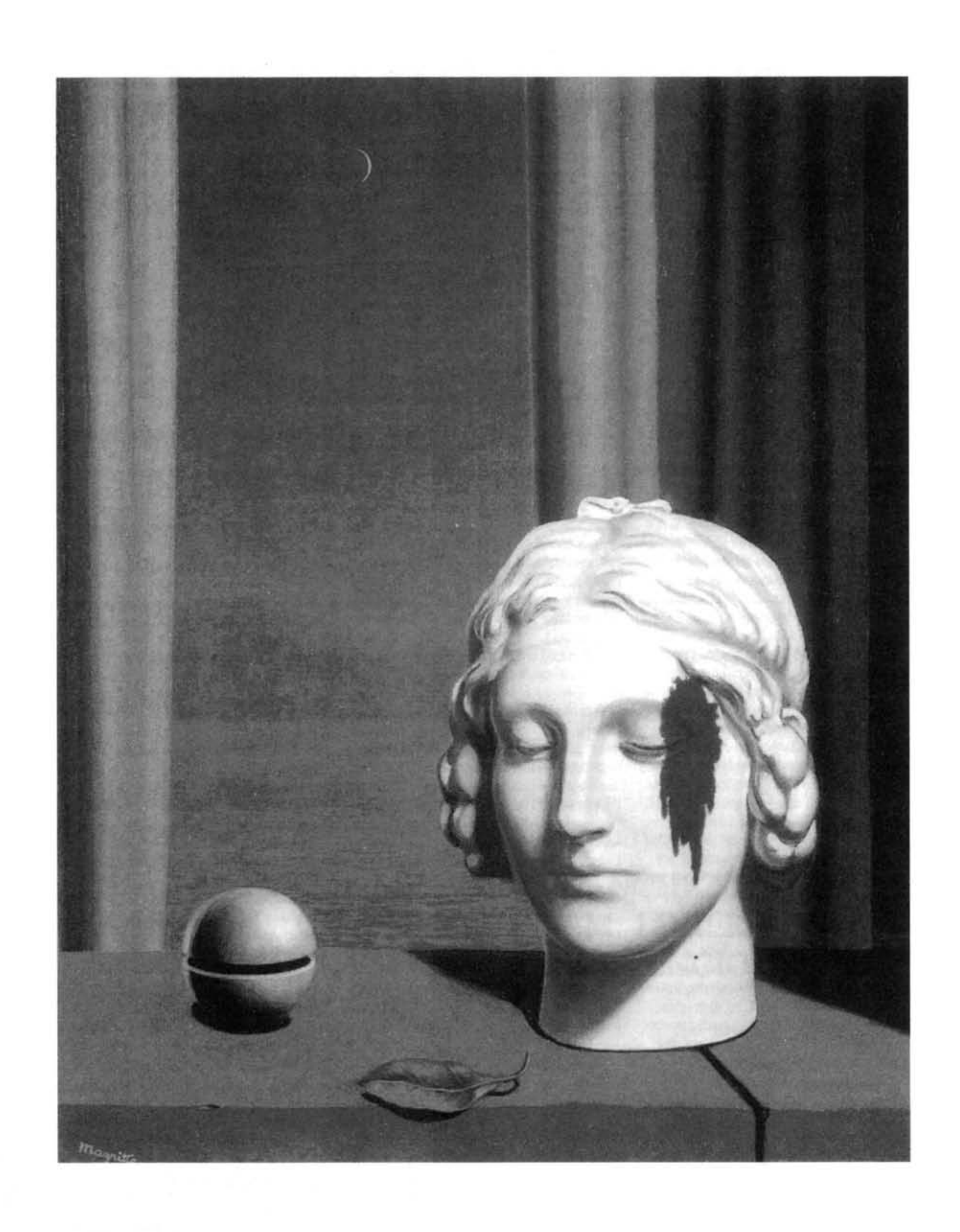
PUNTOS DE VISTA

DOSSIER
Modernismo y fin de siglo

CALLEJERO

BIBLIOTECA

PUNTOS DE VISTA



René Magritte: ***La memoria IV*** **(1954)**

¿Hacia una humanidad sin humanidades?*

Cada época tiene sus terrores. Suelen ser los fantasmas que se merece, pero frecuentemente no representan con clarividencia los peligros que realmente la amenazan. Un historiador francés actual se entretuvo no hace mucho en establecer el censo de los principales terrores que agobiaban a los parisinos a finales del pasado siglo: entre ellos figuraban la invasión inminente de los cosacos, la perversa doctrina del neokantismo o la moda de incinerar los cadáveres («¡hasta dónde vamos a llegar!») pero ni una palabra en cambio sobre el nacionalismo o el desarrollo científico de nuevas armas de exterminio masivo, espantos que habrían de ensombrecer de veras el siglo entrante. Ahora que estamos cerca de concluir un milenio se reiteran una serie de alarmas proféticas que inquietan mucho, al menos retóricamente, aunque tampoco es seguro que muestren de verdad el rostro de los problemas venideros. En el terreno de la educación uno de esos fantasmas es la hipotética desaparición en los planes de estudio de las humanidades, sustituidas por especialidades técnicas que mutilarán a las generaciones futuras de la visión histórica, literaria y filosófica imprescindible para el cabal desarrollo de la plena humanidad... tal como hoy la entendemos en estas latitudes. La cuestión merece ser considerada con cierto detenimiento porque es un punto en el que la reflexión sobre la enseñanza que queremos o rechazamos nos obliga a meditar también sobre la calidad de la cultura misma en la que hoy nos movemos.

En cierto sentido, el temor parece bien justificado. Los planes de enseñanza general tienden a reforzar los conocimientos científicos o técnicos a los que se supone una utilidad práctica inmediata, es decir una directa aplicación laboral. La innovación permanente, lo recién descubierto o lo que da paso a la tecnología del futuro gozan del mayor prestigio, mientras que la rememoración del pasado o las grandes teorías especulativas suenan un tanto a pérdida de tiempo. Hay cierto escepticismo sobre cuanto se presenta como aspirando a una concepción global del mundo:

* *Este artículo constituye el capítulo quinto de* El valor de educar, *libro que aparecerá en la editorial Ariel en marzo de 1997.*

esas pretensiones totalizadoras ya han derivado demasiadas veces hacia lo totalitario y en cualquier caso siempre están sujetas a controversias inacabables que el afán políticamente correcto del día prefiere dejar abiertas para que cada cual elija a su gusto. En sociedades multiétnicas –y que cada vez deben llegar a serlo más– resultan peligrosas o al menos delicadas las excursiones hacia los orígenes; en cuanto a los fines, sean políticos o estéticos, tampoco parecen fáciles de pergeñar. Es más seguro quedarse en la zona templada de la instrucción sobre los medios y en el sólido territorio del pragmatismo calculador, en el que la gran mayoría suele coincidir. Además en algunos países como España, donde un clero proclive al dogmatismo ha monopolizado hasta hace poco la oferta pedagógica, la plétora de letrados versados en logomaquias contrasta tristemente con la escasez de investigadores científicos capaces: resulta lógico que las autoridades educativas que se tienen por progresistas decidan que ha llegado el momento de invertir esta proporción...

Pero ¿qué son las humanidades? Supongo que nadie sostiene en serio que estudiar matemáticas o física es tarea menos humanista, no digamos menos «humana», que dedicarse al griego o a la filosofía. Nicolás de Cusa, Descartes, Voltaire o Goethe se hubieran quedado pasmados al oír hoy semejante dislate en boca de algún pedantuelo letraherido de los que repiten vaciedades sobre la técnica «deshumanizadora» o al leerlo en algún periódico poco exigente con sus colaboraciones. La separación entre cultura científica y cultura literaria es un fenómeno que no se inicia hasta finales del siglo pasado para luego consolidarse en el nuestro, por razones de abarcabilidad de saberes cada vez más técnicos y complejos que desafían las capacidades de cualquier individuo imponiendo la especialización, la cual no es sino una forma de renuncia. Después se hace de necesidad virtud y los letrados claman contra la cuadrícula inhumana de la ciencia, mientras los científicos se burlan de la ineficacia palabrera de sus adversarios. Lo cierto es que esta hemiplejia cultural es una novedad contemporánea, no una constante necesaria, y que encontraría pocos padrinos –si acaso alguno– entre las figuras más ilustres de nuestra tradición intelectual.

Según se dice, las facultades que el humanismo pretende desarrollar son la capacidad crítica de análisis, la curiosidad que no respeta dogmas ni ocultamientos, el sentido de razonamiento lógico, la sensibilidad para apreciar las más altas realizaciones del espíritu humano, la visión de conjunto ante el panorama del saber, etc. Francamente, no conozco ningún argumento serio para probar que el estudio del latín y el griego favorece más estas deseables cualidades que el de las matemáticas o la química. Pongo esos ejemplos a fin de hablar con total imparcialidad porque siempre fui incompetente por igual en el estudio de esas cuatro disciplinas. Sin dudar del interés intrínseco de ninguno de tales saberes

¿cómo establecer que es más enriquecedora humanamente la filología de las palabras que la ciencia experimental de las cosas? Considero muy valioso estar advertido de que las enfermedades «venéreas», por ejemplo, nada tienen que ver etimológicamente con las venas, así como conocer la leyenda mitológica de la amable diosa a la que deben su nombre, pero tampoco me parece desdeñable informarme del desorden fisiológico que suponen tales dolencias así como de la composición activa de las sustancias capaces de remediarlas. Dudo que el interés estrictamente cultural (la fuerza espiritualmente emancipadora) del primer aprendizaje sea superior al del segundo y desde luego me indignaría ver menospreciar éste por su condición más «práctica» o «técnica». En cuanto a la filosofía, cuyo contenido me resulta más familiar, desconfío también de que tenga *per se* especiales virtudes para configurar personalidades críticas o insumisas ante los poderes de este mundo. Cuando escucho a estudiantes o profesores de mi gremio denunciar como atentados gubernamentales contra el pensamiento libre cualquier reducción del horario de las disciplinas filosóficas en el bachillerato, no puedo por menos de sentir cierta incomodidad incluso mientras me sumo por otras razones a su protesta. Y es que algunas de las personas más conformistas, supersticiosas y rastreras que conozco son catedráticos de filosofía: si yo debiese juzgarla por tales representantes, no me quedaría otro remedio que solicitar la abolición de su estudio en el bachillerato y hasta en la universidad.

La cuestión de las humanidades no estriba primordialmente, a mi juicio, en el título de las materias que van a ser enseñadas, ni en su carácter científico o literario: todas son útiles, muchas resultan oportunas y las hay imprescindibles... sobre todo a juicio de los profesores cuyo futuro laboral depende de ellas. Cada año se incorporan nuevas disciplinas a la oferta académica, que crece y se diversifica hasta lo agobiante, al menos en los planes ministeriales: hay que incluir la música, pintura y escultura, el cine, el teatro, la informática, la seguridad vial, nociones de primeros auxilios, rudimentos de economía política, expresión corporal, danza, redacción y desentrañamiento de periódicos, etc. ¡Ser hombre o mujer en el mundo moderno no es cosa fácil: nadie puede ir ligero de equipaje! Resulta factible argumentar a favor de todos estos aprendizajes y de otros muchos, que pueden completar excelentemente la formación de los alumnos. Tanta oferta educativa tropieza sólo con dos obstáculos pero, eso sí, fundamentales: por un lado los límites de la capacidad asimiladora de los alumnos y el número de horas lectivas que pueden padecer al día sin sufrir trastornos mentales serios; por otro, la disponibilidad docente de los profesores, la mayoría de ellos titulados en una época en la que ni siquiera existían las materias de las que han de convertirse años después en maestros. Así que en la práctica la oferta de asignaturas se reduce bastante, porque ni hay tiempo para darlas todas ni personal que

pueda hacerse cargo de su enseñanza con verdadera competencia (lo cual suele resolverlo el profesor hablando de lo que sabe como toda la vida, sea cual fuere el nuevo rótulo de su disciplina).

Y sin embargo, insisto, el verdadero problema de fondo no es cómo se repartirán las horas lectivas, ni cuántas deben corresponder a las ciencias, a las letras, a la gimnasia o a los recreos. François de Closets, en su obra citada, lo ha señalado con tino: «Poco importa en último extremo lo que se enseñe, con tal de que se despierten la curiosidad y el gusto de aprender. ¿Cómo hacer entrar a los *lobbies* de las asignaturas en tal lógica? ¿Cómo hacerles comprender que el objetivo a que se apunta es general y no especializado, que lo importante no es lo que se aprende sino la forma de aprenderlo, pues de nada sirve probar que, en abstracto, tal o cual ciencia es formadora si además no se prueba que la forma de enseñarla asegura bien ese desarrollo intelectual, lo cual depende tanto de la manera como de la materia? Y sin embargo, las disciplinas empiezan por razonarse en términos de horas, de coeficientes y de puestos». Aquí está el secreto: la virtud humanista y formadora de las asignaturas que se enseñan no estriba en su contenido intrínseco, fuera del tiempo y del espacio, sino en la concreta manera de impartirlas, aquí y ahora. No es cuestión del qué, sino del cómo. Si el latín o el griego se convierten en jeroglíficos atrabiliarios para atrapar a perezosos, si enseñan esas lenguas sabios truculentos que parecen convencidos de que Eurípides escribió sólo para proponer ejemplos de aoristo, si los atisbos de la poesía y el drama del esplendor clásico son reprimidos como ociosas desviaciones a la severa dedicación gramatical, tales estudios no son más humanistas y desde luego pueden resultar menos útiles que la reparación de automóviles. Goethe, nada sospechoso de antihumanismo, confiesa que la forma memorística de enseñarle griego convirtió ese aprendizaje en el más estéril y aborrecido de su formación. Lo mismo ocurre también con las matemáticas –quizá la disciplina básica que más «experimentos» pedagógicos desastrosos ha soportado en los últimos lustros– las cuales resultan a menudo de una aridez repelente para muchos en manos de maestros lúgubres mientras que estimulan la imaginación y el humor en las de Lewis Carroll o Martin Gardner.

¿Y qué decir de la filosofía, cuyos manuales de bachillerato ofrecen ristras de nombres agrupados en equipos opuestos (estoicos contra epicúreos, idealistas contra materialistas, etc) que parecen a menudo la guía telefónica de los grandes filósofos, salvo que no figura ningún número al que llamarles para rescatar a los jóvenes del hastío y la confusión? Por no mencionar la delectación académica en una jerga lo más oscura y artificiosa posible, quizá apta para iniciados pero no desde luego para los que intentan iniciarse. He llegado a conocer un libro introductorio tan simpático que ya en el segundo tema llenaba las páginas de fórmulas

algebraicas, triunfalmente impuestas por lo visto para desanimar a los remisos. ¡Nada de concesiones demagógicas a la curiosidad adolescente, la mayoría de cuyas preguntas son espontáneamente metafísicas! Más vale que huyan si no están dispuestos a someterse al ascetismo de lo enigmático o lo arduo... Repasando esos bodrios inaguantables le viene a uno a la memoria la resplandeciente lección de Montaigne, expuesta precisamente en el ensayo dedicado a la instrucción de los niños: «Es un gran error pintar la filosofía como algo inaccesible a los niños, dotada de un rostro ceñudo, puntilloso y terrible. ¿Quién me la enmascara con ese falso rostro, pálido y repulsivo? No hay nada más alegre, más marchoso, más regocijante y hasta me atrevo a decir que más travieso. No predica más que fiesta y buenos ratos. Un semblante triste y crispado demuestra que ahí no tiene cabida». Quienes hemos intentado romper la triste máscara y seducir en vez de intimidar sufrimos el desahucio de los colegas, aunque la amplia aceptación popular de humildes esfuerzos divulgadores como *El mundo de Sofía* de Jostein Gaarder o mi *Ética para Amador* prueban al menos que hay formas de abordar inicialmente los temas filosóficos que despiertan complicidad y no fastidio en los neófitos.

¿Por qué las materias docentes, sean cuales fueren, son demasiado a menudo enseñadas de una manera –por decirlo suavemente– ineficaz, que agobia sin ilustrar y que expulsa del conocimiento en lugar de atraer hacia él? Dejemos a un lado la incompetencia eventual de algún profesor o la no menos episódica dureza de mollera de algún alumno; apartemos o pongamos entre paréntesis las malas influencias sociales de las que tanto se reniega, como son la seducción hipnótica de la televisión que aleja de los libros, la prisa por obtener resultados rentables a corto plazo que impide el necesario sosiego escolar, los grandes exámenes de estado tipo selectividad cuyo carácter crucial fagocita fatalmente todo aprendizaje como el mäelstrom de Poe devoraba a los barcos, etc. Sin descartar el apoyo de las demás, yo creo que la principal causa de la ineficacia docente es la pedantería pedagógica. No se trata de un trastorno psicológico de unos cuantos, sino de la enfermedad laboral de la mayoría. Después de todo la palabra «pedante» es voz italiana que quiere decir «maestro», sin ninguna connotación peyorativa en principio, tal como la define Cobarruvias en su *Tesoro de la lengua* o la utiliza Montaigne en el ensayo «Du pedantisme». De modo que la pedantería, ay, es un vicio que nace de la vocación de enseñar, que la acompaña como una tentación o un eco maligno y que en casos graves puede llegar a esterilizarla por completo.

Intentaré esbozar los rasgos de la pedantería, quizá incurriendo ocasionalmente en ella (todos los profesores somos pedantes al menos a ratos, como todo vigilante nocturno está sujeto a padecer insomnio o todo aduanero puede identificar a veces el celo profesional con la vana suspi-

cacia). La pedantería exalta el conocimiento propio por encima de la necesidad docente de comunicarlo, prefiere los ademanes intimidatorios de la sabiduría a la humildad paciente y gradual que la transmite, se centra puntillosamente en las formalidades académicas –que en el mejor de los casos sólo son rutinas útiles para quien ya sabe– mientras menosprecia la estimulación cordial de los tanteos a veces desordenados del neófito. Es pedantería confundir, deslumbrar o inspirar reverente obsecuencia con la tarea de ilustrar, de informar o incluso de animar al aprendizaje. El pedante no abre los ojos a casi nadie, pero se los salta a unos cuantos. Todo ello, por qué no, con buena intención y siempre con autocomplaciente suficiencia.

François de Closets apunta una de las posibles genealogías de la pedantería y señala también el más frecuente de los errores que provoca en cuanto a método pedagógico. Un origen común del pedantismo es que gran parte de los profesores fueron alumnos demasiado buenos de la asignatura que ahora tienen que enseñar. Por eso no comprenden que haya estudiantes que no compartan espontáneamente la afición que a ellos les parece una obligación intelectual evidente por sí misma: consideran que todo el mundo debería prestar a su disciplina la misma primacía que ellos le otorgan y los remisos les resultan algo así como adversarios personales. El profesor que quiere enseñar una asignatura tiene que empezar por suscitar el deseo de aprenderla: como los pedantes dan tal deseo por obligatorio, sólo logran enseñar algo a quienes efectivamente sienten de antemano ese interés, nunca tan común como suelen creer. Para despertar la curiosidad de los alumnos hay que estimularla con algún cebo bien jugoso, quizá anecdótico o aparentemente trivial; hay que ser capaz de ponerse en el lugar de los que están apasionados por cualquier cosa menos por la materia cuyo estudio va a iniciarse. Y esto nos lleva a la equivocación metodológica de la pedantería: empezar a explicar la ciencia por sus fundamentos teóricos en lugar de esbozar primero las inquietudes y tanteos que han llevado a establecerlos. Cada ciencia tiene su propia lógica epistemológica que favorece el avance de la investigación en ese campo, pero esa lógica casi nunca coincide y en muchos casos difiere radicalmente de la lógica pedagógica que debe seguirse para iniciar a los neófitos en su aprendizaje. No se puede empezar por el estado actual de la cuestión, tal como parece establecido hoy por los sabios especialistas, sin indicar los sucesos y necesidades prácticas que llevaron poco a poco a los planteamientos teóricos actuales. A veces es pedagógicamente más aceptable enseñar una materia desde teorías que ya no están totalmente vigentes para las autoridades de vanguardia pero que son más comprensibles o más estimulantes para quienes comienzan. Lo primordial es abrir el apetito cognoscitivo del alumno, no agobiarlo ni impresionarlo. Si su vocación le llama por ahí, ya tendrá

tiempo de profundizar ese aprendizaje, enterarse de los descubrimientos más recientes y hasta descubrir por sí mismo. Adoptar desde el comienzo los aires enfurruñados del tecnicismo (quizá vitales para el especialista, pero que tienen muy poco que ver con la vitalidad de quien no lo es) no sólo no le convencerán de la importancia del estudio que se le propone sino que le disuadirán de él, persuadiéndole de que es algo ajeno a sus intereses o placeres.

El pedante se dirige a sus alumnos como si estuviese presentando una comunicación ante un congreso de sus más distinguidos y exigentes colegas, todos los cuales llevan años dedicados a la disciplina de sus desvelos. Pero como la mayoría de los jóvenes no demuestran el debido entusiasmo ni la comprensión requerida, se desespera y los maldice. He conocido profesores de bachillerato indignados por lo ignorantes que son sus alumnos, como si la obligación de sacarles de esa ignorancia no fuese suya. En el fondo, el problema del pedante es que no quiere enseñar a neófitos sino ser admirado por los sabios y probarse a sí mismo que vale tanto como el que más. La humildad del maestro, en cambio, consiste en renunciar a demostrar que uno ya está arriba y en esforzarse por ayudar a subir a otros. Su deber es estimular a que los demás hagan hallazgos, no pavonearse de los que él ha realizado. Pero ¿puede hacer descubrimientos un párvulo? Naturalmente que sí: cuanto menos se sabe, más se puede descubrir si a uno alguien le enseña con arte y paciencia. No serán probablemente descubrimientos desde la perspectiva de la ciencia misma, sino desde el punto de vista de quien se está iniciando en ella. Pero son esos hallazgos personales de cosas que «ya todo el mundo sabe», como comentan sarcásticamente los malos enseñantes, los que aficionan a los adolescentes a buscar, a inquirir y a seguir estudiando. El profesor de bachillerato no puede nunca olvidar que su obligación es mostrar en cada asignatura un panorama general y un método de trabajo a personas que en su mayoría no volverán a interesarse profesionalmente por esos temas. No sólo ha de limitarse a informar de los hechos y las teorías esenciales, sino que también tiene que intentar apuntar los caminos metodológicos por los que se llegó a ellos y pueden ser prolongados fructuosamente. Informar de lo ya conseguido, enseñar cómo puede conseguirse más: ambas tareas son imprescindibles, porque no puede haber «creadores» sin noticias de lo fundamental que les precede –todo conocimiento es transmisión de una tradición intelectual– ni sirve de nada memorizar fórmulas o nombres a quien carece de guía para la indagación personal. Como justificado rechazo de una enseñanza decrépita constituida por letanías memorísticas, la pedagogía contemporánea tiende en exceso a minimizar la importancia del adiestramiento de la memoria, cuando no a satanizarla a modo de residuo obsoleto de épocas educativamente oscuras. Sin embargo no hay inteligencia sin memoria, ni se

puede desarrollar la primera sin entrenar y alimentar también la segunda. El ejercicio de recordar ayuda a entender mejor, aunque no pueda sustituir a la comprensión cuando ésta se ausenta del todo. Como bien señala Juan Delval: «La memoria es un sistema muy activo de reelaboración de la experiencia pasada, siempre que lo recordado tenga algún significado. Recuerdo y comprensión son indisociables».

Pero sobre todo el profesor tiene que fomentar las pasiones intelectuales, porque son lo contrario de la apatía esterilizadora que se refugia en la rutina y que es lo más opuesto que existe a la cultura. Y esas pasiones brotan de abajo, no caen desde el Olimpo de los que ya creen saberlo todo. Por eso no hay que desdeñar el lenguaje llano, ni las referencias a lo popular, ni el humor sin el cual la inteligencia no es más que un estofado de imbecilidades elevadas. En el campo de las letras esto es particularmente importante (o quizá me lo parece a mí porque no estoy familiarizado de igual modo con los estudios científicos). No se puede pasar de la nada a lo sublime sin paradas intermedias, no debe exigirse que quien nunca ha leído empiece por Shakespeare, que Habermas sirva de introducción a la filosofía y que los que nunca han pisado un museo se entusiasmen de entrada por Mondrian o Francis Bacon. Antes de aprender a disfrutar con los mejores logros intelectuales hay que aprender a disfrutar intelectualmente. Se lo contó muy bien George Steiner a R.A. Sharp en una entrevista publicada por la *Paris Rewiew:* «¡Dios santo, el empeño en tener razón! ¡El empeño que ponen nuestros académicos en moverse con la máxima seguridad! Llevo cuarenta años preguntando a mis alumnos qué leen, qué autores vivos les gustan hasta el punto de leer incluso sus obras menores. Si no coleccionan las obras de ningún autor, sé que en mi profesión no llegarán a ninguna parte. Y si alguien me dice que colecciona obras de Zane Grey, si lo vive apasionadamente, si lo colecciona y lo estudia, me digo ¡estupendo! He aquí un alma que seguro que se salvará». Si esto es válido para los estudiantes universitarios a los que enseña Steiner, imagínense para los de bachillerato.

No, nada tiene que ver la crisis de las humanidades con que se profesen tantas horas de latín o de filosofía en el bachillerato, ni tampoco con que se estudien más ciencias que letras o viceversa (lo que en cierto sentido puede ser aún peor). La unilateralidad intelectual nunca es beneficiosa ni desde luego humanista: es lamentablemente pintoresco que Charles Darwin considerase un aburrimiento soporífero las obras de Shakespeare, pero los poetas que no saben sumar dos y dos y creen que la teoría de la relatividad de Einstein asegura que todo es relativo tampoco son modelos a seguir. Más próximos a nuestro ideal podrían estar aquellos *virtuosi* de finales del siglo XVI y comienzos del XVII, científicos/filósofos de los que habla José Manuel Sánchez Ron en su *Diccionario de la ciencia;* uno de sus más distinguidos exponentes, Robert Boyle

(cuyo apellido, unido al de Mariotte, memorizamos todos en el colegio al aprender una ley física), enumera estas cuatro ventajas de su culta cofradía: «1) Que el virtuoso no es arrastrado por opiniones y estimaciones vulgares; 2) que puede valorar placeres y ocupaciones de naturaleza espiritual (...); que siempre puede encontrar ocupaciones agradables y útiles, y de esta manera escapar a los peligros a los que expone la ociosidad; 4) que sabe lo que es la dignidad y reconoce a un loco». No es mal programa, aunque podríamos citar otros muchos alternativos pergeñados por tantos humanistas que a lo largo de los siglos no opusieron excluyentemente las ciencias a las letras ni las artes a la industria, sencillamente porque tal dicotomía es lo menos humanista que quepa imaginar. Sólo los semicultos, que tanto abundan en nuestras latitudes, ponen los ojos en blanco cuando oyen hablar de «filosofía» o «literatura» y bufan cuando se les mencionan las matemáticas o la física.

Un poco por debajo de quienes hoy se empeñan en mantener en el terreno educativo estas hemiplejias anticuadas (por lo común movidos por intereses más personalmente alimenticios que genéricamente culturales) están los predicadores que consideran inevitable nuestra deshumanización (?) por culpa de los ordenadores, los vídeos, Internet y otros inventos del Maléfico. Para empezar, dado lo canalla que suele ser cuanto se disculpa diciendo que es un comportamiento «muy humano», tentado está uno de pensar que deshumanizarnos un poco podría sernos favorable en lo que a decencia toca. Pero lo cierto es que ninguno de tales instrumentos tiene por qué perturbar en modo alguno nuestra humanidad, ni siquiera nuestro humanismo. Son herramientas, no demonios; surgen del afán de mejorar nuestro conocimiento de lo remoto y de lo múltiple, no del propósito de vigilar, torturar o exterminar al prójimo: si finalmente se los emplea para tales fechorías, es culpa de cualquiera menos de las máquinas. En el siglo XIX, serios doctores diagnosticaron que ver pasar vacas y árboles desde un ferrocarril a la demencial velocidad de veinte kilómetros a la hora no podía por menos de causar irreversibles trastornos psíquicos a los viajeros. Otros habían hecho antes profecías no menos lúgubres respecto a la imprenta, por no mencionar los recelos escalofriantes que rodearon la popularización del teléfono. Es regla general que tales herramientas no sólo no deshumanicen a nadie sino que sean enseguida puestas al servicio de lo más humano, demasiado humano: en Internet, por ejemplo, el entusiasmo ya patente por la pornografía y el cotilleo puede tranquilizar a los más suspicaces a tal respecto. En su día, el invento que Gutemberg quería poner al servicio de la Biblia y otras obras piadosas sirvió enseguida para convertir en *best-seller* el *Gargantúa* de Rabelais. Etc. Por supuesto, tan erróneo es el dictamen apocalíptico que certifica la abolición del espíritu por culpa de los ordenadores como la beatitud trivial de quienes

creen que la inteligencia de esos aparatos logrará darles la agilidad mental de la que carecen.

Pero entonces ¿no hay motivos para preocuparse de la decadencia de las humanidades y sobre todo del oscurecimiento del ideal de educación humanista, entendida como una formación integral de la persona y no sólo como su preparación restringida por urgencias laborales? Los hay, sin duda, aunque poco tengan que ver con querellas de asignaturas ni aún menos con el temor supersticioso ante los más sofisticados instrumentos técnicos. Incluso pueden ser de más grave alcance, pero su índole me parece diferente. Uno de ellos ya ha sido señalado hace poco, cuando dije que la forma de enseñar las cosas importa muchas veces más que su propio contenido, porque la pedantería puede boicotear a la pedagogía. Pero antes de seguir más adelante, quizá convenga preguntarse de dónde viene ese calificativo de «humanidades» que reciben ciertas materias todavía hoy. La denominación es de origen renacentista y no contrapone ciertos estudios muy «humanos» con otros «inhumanos» o «deshumanizados» por su sesgo técnico-científico (los cuales no existían en la época) sino que los llama así para distinguirlos de los estudios teológicos o los comentarios de las escrituras. Los humanistas estudiaban humanidades, es decir: se centraban sobre textos cuyo origen era declaradamente humano (incluso aún más: pagano) y no supuestamente divino. Y como tales obras estaban escritas en griego o latín clásico, esas lenguas quedaron como paradigma de humanidades, no sólo por su elegancia literaria o por sus virtudes filológicas para analizar los idiomas de ellas derivados, sino por los contenidos de ciencia y conocimiento no revelados por la fe a los que podía llegarse utilizándolas. En tal sentido, los *Elementos de geometría* de Euclides formaban parte de las humanidades ni más ni menos que el *Banquete* de Platón.

Desde luego los estudios humanísticos han ido pasando a partir de ese origen por muchas transformaciones académicas y sociales, hasta llegar a la polémica situación actual ya comentada. Pero me parece importante recordar que nacieron de una disposición laica y profana (en el sentido de este término que se opone a «sagrado»), recobrando y apreciando el magisterio intelectual de nuestros semejantes más ilustres en lugar de esperarlo sólo de la divinidad por medio de sus portavoces oficialmente autorizados. Es cierto que también aquellos ancestros griegos y romanos creían en dioses, pero en dioses que no pretendían saber escribir: sólo escribían los hombres, por lo que sus textos –hasta los más teológicos– fueron siempre decididamente humanos. Y por tanto criticables, refutables y ante todo inspiradores de reflexiones tan decididamente humanas como la suya propia. El analfabetismo de los dioses grecolatinos resultó un magnífico caldo de cultivo para las letras humanistas, que rompieron así el agobio esterilizador de tantas escrituras con dogmático copyright

celestial. Pero si los antiguos dioses no escribían ni habían promulgado ortodoxia alguna que debiese ser respetada, ¿de dónde sacaban aquellos filósofos y sabios de tiempos pretéritos su autoridad intelectual? Pues sin duda del respeto racional que inspiraban a quienes les dedicaban sus horas de estudio. Este respeto racional, que es respeto a la razón al margen de la fe y a veces subrepticiamente contra ella, configura el verdadero punto de partida de las humanidades y del humanismo.

¿Estoy remontándome aquí a una batalla librada y ganada por el racionalismo hace tanto tiempo que ya no tiene sentido volver sobre ella en nuestros días? No estoy tan seguro, porque hoy abundan no sólo la superstición y la milagrería (no siempre de cuño religioso, desde luego) sino también el menosprecio de la razón, convertida en una simple perspectiva entre otras sin derecho a especial reconocimiento educativo y sospechosa de dogmatismo cuando lo reclama. Aquí sí se da una quiebra de las humanidades, porque no hay humanidades sin respeto racional, sin preferencia por lo racional, sin fundamentación racional a través de la controversia de lo que debe ser respetado y preferido. Es frecuente oír reprochar a este racionalismo una fe ciega en la omnipotencia de la razón, como si semejante credulidad fuese compatible con el uso crítico de esa capacidad o pudiera desmentirse sin recurrir a él. La razón sólo resulta beatificada por los que la utilizan poco, no por los que la emplean con asiduidad exigente. No menos común es la recusación de lo racional en nombre de la condena del etnocentrismo, tachándolo derogatoriamente de «razón occidental», como si los conocimientos empíricos y las reflexiones teóricas –no las supersticiones, que también abundan en Occidente– que se dan en otras latitudes no respondiesen a parámetros racionales. Todos los grupos humanos son fundamentalmente racionales: como señaló Gombrich, hay pueblos que no conocen la perspectiva pictórica pero en ninguna parte quien quiere esconderse de su enemigo se sitúa delante del árbol y no detrás... Lejos de ser irracionales, los no occidentales saben muy bien utilizar la argumentación racional para denunciar las pretensiones imperialistas o depredadoras de los países llamados occidentales; cuando sólo pueden invocar a su favor el racionalismo etnocéntrico de sus adversarios es porque intentan sostener privilegios o tiranías para los que racionalmente comprenden que no puede haber respeto racional. Hay una modalidad de racismo intelectual que cree elogiar lo que discrimina: es la de quienes pretenden que africanos, orientales, amerindios, etc... no practican la razón como los llamados occidentales dado que son más «naturales», tienen una «lógica» diferente, escuchan más a su «corazón» y otras mamarrachadas semejantes, por lo que no deben ser sometidos a la educación moderna: es un truco consistente en declarar subyugador lo subyugado para seguir subyugándolo, semejante al de quienes afirmaban

ayer que las mujeres no deben estudiar carreras universitarias porque pierden su encanto natural...

Muchos de los antihumanistas que acusan a la educación moderna de ser «demasiado» racionalista quieren dar a entender que menosprecia la intuición, la imaginación o los sentimientos. Pero ¿acaso es exceso o más bien falta de racionalismo comprender tan mal la complejidad humana? ¿No es más bien la razón quien concibe la importancia de lo intuitivo, quien aprovecha la fertilidad de la imaginación y quien cultiva –potenciándola social y personalmente unas veces, manipulando artísticamente otras– la vitalidad sentimental? La razón conoce y reconoce sus límites, no su omnipotencia; distingue lo que podemos conocer justificadamente de lo que imaginamos o soñamos; es lo que tenemos en común y por lo tanto lo que podemos transmitirnos unos a otros; no pide limpieza de sangre, ni adecuación de sexo, ni nobleza social, sino la atención paciente de cualquier individuo. Para la razón todos somos semejantes porque ella misma es la gran semejanza entre los humanos. La educación humanista consiste ante todo en fomentar e ilustrar el uso de la razón, esa capacidad que observa, abstrae, deduce, argumenta y concluye lógicamente. Passmore, apoyándose en Bruner, enumera los efectos principales que una enseñanza de este tipo debe lograr en los alumnos: «Hacerlos que terminen por respetar los poderes de su propia mente y que confíen en ellos; que se amplíe ese respeto y esa confianza a su capacidad de pensar acerca de la condición humana, de la situación conflictiva del hombre y de la vida social; proporcionar un conjunto de modelos funcionales que faciliten el análisis del mundo social en el cual vivimos y las condiciones en la cuales se encuentra el ser humano; crear un sentido del respeto por las capacidades y la humanidad del hombre como especie; dejar en el estudiante la idea de que la evolución humana es un proceso que no ha terminado».

Quizá estas declaraciones suenen manidas y obsoletas, aburridamente obvias. ¿Lo ven? Después de todo, sí que hay crisis de las humanidades. La relativización digamos posmoderna del concepto de verdad es un claro signo de ella. No hay educación si no hay verdad que transmitir, si todo es más o menos verdad, si cada cual tiene su verdad igualmente respetable y no se puede decidir racionalmente entre tanta diversidad. No puede enseñarse nada si ni siquiera el maestro cree en la verdad de lo que enseña y en que verdaderamente importa saberlo. El pensamiento moderno, con Nietzsche a la cabeza, ha subrayado con razón la parte de construcción social que hay en las verdades que asumimos y su vinculación con la perspectiva dictada por los diversos intereses sociales en conflicto. La metodología científica e incluso la simple cordura indican que las verdades no son absolutas sino que se nos parecen mucho: son frágiles, revisables, sujetas a controversia y a fin de cuentas perecederas.

Pero no por ello dejan de ser verdades, es decir más sólidas, justificadas y útiles que otras creencias que se les oponen. Son también más dignas de estudio, aunque el maestro que las explica no debe ocultar la posibilidad de duda crítica que las acompaña (cualquier maestro recuerda las verdades que él aprendió como tales y que ya no lo serán para sus alumnos). Y es que la verdad vuela entre las dudas como la paloma de Kant en el aire que le ofrece resistencia pero que a la vez la sostiene. Hablando de volar, Richard Dawkins ofrece el ejemplo de la aviación como prueba intuitiva de que no todas las verdades las aceptamos como simples convenciones culturales del momento: si no concediésemos a sus principios más veracidad que la que solemos atribuir a los discursos de los políticos o a las prédicas de los curas, ninguno nos subiríamos jamás a un avión.

La búsqueda racional de la verdad, mejor dicho, de las verdades siempre fragmentarias y tentativas, provistas de un distinto rango de certeza según el campo a que se aplican, tropieza en la práctica pedagógica con dos obstáculos no pequeños e interrelacionados: la sacralización de las opiniones y la incapacidad de abstracción. En vez de ser consideradas propuestas imprecisas, limitadas por la insuficiencia de conocimientos o el apresuramiento, las opiniones se convierten en expresión irrebatible de la personalidad del sujeto: «esta es mi opinión», «eso será su opinión», como si lo relevante de ellas fuese a quién pertenecen en lugar de en qué se fundan. La antigua y poco elegante frase que suelen decir los tipos duros de algunas películas yankis –«las opiniones son como los culos: cada cual tiene la suya»– cobra vigencia, porque ni de las opiniones ni de los traseros cabe por lo visto discusión alguna ni nadie puede desprenderse ni de unas ni de otro aunque lo quisiera. A ello se une la obligación beatífica de «respetar» las opiniones ajenas, que si de verdad se pusiera en práctica paralizaría cualquier desarrollo intelectual o social de la humanidad. Por no hablar del «derecho a tener su opinión propia», que no es el de pensar por sí mismo y someter a confrontación razonada lo pensado sino el de mantener la propia creencia sin que nadie interfiera con molestas objeciones. Este subjetivismo irracional cala muy pronto en niños y adolescentes, que se acostumbran a suponer que todas las opiniones –es decir, la del maestro que sabe de lo que está hablando y la suya que parte de la ignorancia– valen igual y que es señal de personalidad autónoma no dar el brazo a torcer y ejemplo de tiranía tratar de convencer al otro de su error con argumentos e información adecuada.

La tendencia a convertir las opiniones en parte simbólica de nuestro organismo y a considerar cuanto las desmiente como una agresión física («¡ha herido mis convicciones»!) no sólo es una dificultad para la educación humanista sino también para la convivencia democrática. Vivir en una sociedad plural impone asumir que lo absolutamente respetable son

las personas, no sus opiniones, y que el derecho a la propia opinión consiste en que ésta sea escuchada y discutida, no en que se la vea pasar sin tocarla como si de una vaca sagrada se tratase. Lo que el maestro debe fomentar en sus alumnos no es la disposición a establecer irrevocablemente lo que han elegido pensar (la «voz de su espontaneidad», su «autoexpresión», etc) sino la capacidad de participar fructíferamente en una controversia razonada, aunque ello «hiera» algunos de sus dogmas personales o familiares. Y aquí se echa en falta alarmantemente el hábito de abstracción en los neófitos, cuya ausencia también más tarde en estudiantes universitarios lamentamos con amargura los profesores de materias esencialmente teóricas. Consiste en una dificultad casi terminal para deducir de premisas, para despegarse de lo inmediato o de lo anecdótico, para no buscar tras cada argumento la mala voluntad o el interés mezquino del argumentador sino la debilidad de lo argumentado. Algunos autores, como Giovanni Sartori, culpan de esta deficiencia al predominio de lo audiovisual –que proporciona impresiones– sobre la letra y la palabra, que acostumbran a las razones.

Aprender a discutir, a refutar y a justificar lo que se piensa es parte irrenunciable de cualquier educación que aspire al título de «humanista». Para ello no basta saber expresarse con claridad y precisión, sometiéndose a las mismas exigencias que se piden a los otros, sino que también hay que desarrollar la facultad de escuchar lo que se propone en el palenque discursivo. No se trata de patentar una comunidad de autistas celosamente clausurados en sus «respetables» opiniones propias, sino de propiciar la disposición a participar lealmente en coloquios razonables y a buscar en común una verdad que no tenga dueño y que procure no hacer esclavos. Desde luego tal disposición debe encontrar su primer ejemplo en la propia actitud del maestro, firme en lo que sabe pero dispuesto a debatirlo e incluso modificarlo en el transcurso de cada clase con ayuda de sus pupilos. Debe ser una de sus principales tareas fomentar el espíritu crítico sin hacer concesiones al simple afán de llevar la contraria (por otra parte tan propio y estimulantemente lúdico en la edad adolescente). También es sano que el profesor no se adelante a los adolescentes en celo crítico, enseñándoles la refutación de cosas que aún no ha mostrado bajo su aspecto positivo: v.gr., aproximarse al arte moderno empezando por la rapiña de los marchantes y el esnobismo de los coleccionistas o exponer las doctrinas filosóficas a partir de sus errores. Hay profesores tan inconformistas que no se conforman con ser sólo profesores y quieren también ocupar el papel de jóvenes rebeldes, en lugar de dejarles por lo menos esa iniciativa a sus alumnos.

Y en especial se ha de potenciar en quienes aprenden la capacidad de preguntar y preguntarse, esa inquietud sin la cual nunca se sabe realmente nada aunque se repita todo. Una de las constataciones más alarmantes

de la enseñanza actual es que los maestros de párvulos se ven agobiados por lo mucho que preguntan los niños, mientras que los de universidad nos quejamos porque jamás preguntan nada. ¿Qué ha ocurrido en esos años que separan la escuela de las facultades para que se les pasen las gozosas ganas de inquirir? Y no hay que temer que ese espíritu crítico lleve al puro nihilismo indisciplinado, porque si es auténtico más bien previene contra él. Escuchemos una vez más la sensatez de John Passmore: «Aceptemos que la persona que es un crítico especialmente dotado suele ser destructora. Pero, al menos esperémoslo así, destructora de la verborrea, de lo pretencioso, de la hipocresía, del conservadurismo complaciente y del radicalismo fantasioso. A un niño le rodearán durante toda su vida personas que intentarán defraudarle, imponérsele; lo rodearán charlatanes, embaucadores de toda laya, profetas autoengañados, hipócritas, timadores. Si, como resultado de esa educación en ser crítico, puede ayudar a destruirlos antes de que destruyan a la sociedad humana, tanto mejor».

Hay todavía otro aspecto de la educación humanista que conviene señalar: la dimensión narrativa que engloba y totaliza los conocimientos por ella transmitidos. Los humanos no somos problemas o ecuaciones, sino historias; nos parecemos menos a las cuentas que a los cuentos. Es imprescindible por tanto que la enseñanza sepa narrar cada una de las asignaturas vinculándola a su pasado, a los cambios sociales que han acompañado su desarrollo, etc... Las verdaderas humanidades son las materias de estudio que conservan vivo el latido biográfico de quienes las exploraron, así como su deuda con nuestras necesidades vitales y nuestros sueños. La memoria de los hombres pretéritos y la urgencia de la vida en el presente es lo que unifica significativamente la dispersión de temas académicos que conforman el *curriculum*. Que es precisamente eso, la carrera de la vida, el desafío que los humanos antes y ahora le lanzamos a lo irremediable. Por eso es importante que no se pierda ni minimice la consideración histórica en nuestros aprendizajes básicos, aunque comprender la historia –sobre todo en sus aspectos políticos e ideológicos– sea mucho más difícil que memorizarla. Quizá fuese oportuno, como se ha sugerido a veces, que acostumbrásemos a los alumnos a leer la historia de sus naciones y comunidades contada por quienes no pertenecen a ellas... Lo que hoy se practica en la mayoría de los sitios, desde luego, es todo lo contrario: la historia como hagiografía colectiva, como configuración de los mitos diferenciales que nos hacen insolubles para los demás y en la humanidad. Pero sobre esto volveremos en el próximo capítulo.

La sensibilidad narrativa es ante todo sensibilidad literaria: básicamente se aprende leyendo, aunque haya otras importantes formas de narración que la educación tampoco debe descuidar, como la cinematográfica.

Pero leer es siempre una actividad en sí misma intelectual, un esbozo de pensamiento, algo más activamente mental que ver imágenes: después de la palabra oral, la voz escrita es el más potente tónico para el crecimiento intelectual que se ha inventado. Uno de los peores disparates de cierta pedagogía actual –¡y mira que hay donde elegir!– es retrasar el aprendizaje de la lectura, como si fuese algo secundario empezar a leer antes o después. Incluso conozco el caso de un amigo que enseñó a leer a su hijo en cuanto pudo, dado el interés del niño, y tuvo que sufrir una reprimenda en el colegio por haberle desconectado del parsimonioso ritmo de su grupo, lo que según el profesor podía causarle no sé qué traumas individualistas...

Fomentar la lectura y la escritura es una tarea de la educación humanista que resulta más fácil de elogiar que de llevar eficazmente a la práctica. En esta ocasión como en otras el exceso de celo puede ser contraproducente y se logra a veces hacer aborrecer la lectura convirtiéndola en obligación, en lugar de contagiarla como un placer. Lo ha diagnosticado muy bien Gianni Rodari en su simpática *Gramática de la fantasía:* «El encuentro decisivo entre los chicos y los libros se produce en los pupitres del colegio. Si se produce en una situación creativa, donde cuenta la vida y no el ejercicio, podrá surgir ese gusto por la lectura con el cual no se nace, porque no es un instinto. Si se produce en una situación burocrática, si al libro se lo maltrata como instrumento de ejercitaciones (copias, resúmenes, análisis gramatical, etc), sofocado por el mecanismo tradicional 'examen-juicio', podrá nacer la técnica de la lectura, pero no el gusto. Los chicos sabrán leer, pero leerán sólo si se les obliga. Y, fuera de la obligación, se refugiarán en las historietas –aun cuando sean capaces de lecturas más complejas y más ricas–, tal vez sólo porque las historietas se han salvado de la 'contaminación' de la escuela». El propio Rodari propone en su libro diversas fórmulas imaginativas para que el disfrute de la lectura y la práctica de la narración oral o escrita se hagan cómplices de un mismo empeño docente abierto, poco o nada encorsetado por esa pedantería cuyos males han quedado antes dichos.

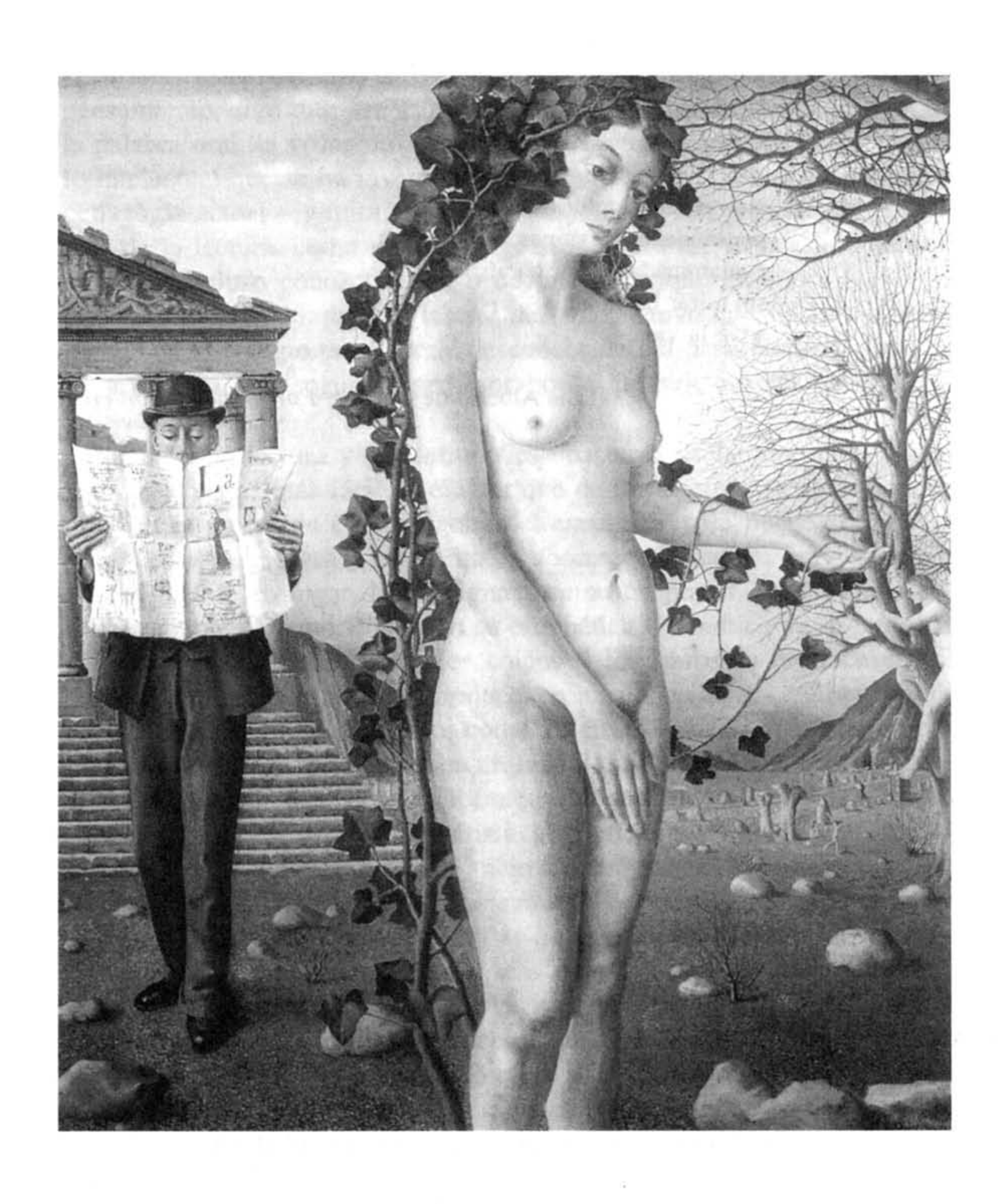
¿Humanidades, en fin? Sólo hay una en el fondo y la descripción de esa asignatura total haremos mejor pidiéndosela al poeta que al pedagogo:

Vive la vida. Vívela en la calle
y en el silencio de tu biblioteca.
Vívela con los demás, que son las únicas
pistas que tienes para conocerte.
Vive la vida en esos barrios pobres
hechos para la droga o el desahucio
y en los grises palacios de los ricos.

Vive la vida con sus alegrías
incomprensibles, con sus decepciones
(casi siempre excesivas), con su vértigo.
Vívela en madrugadas infelices
o en mañanas gloriosas, a caballo
por ciudades en ruinas o por selvas
contaminadas o por paraísos,
sin mirar hacia atrás.
Vive la vida.

(Luis Alberto de Cuenca: *Por fuertes y fronteras*)

Fernando Savater



Paul Delvaux: ***El hombre de la calle*** **(1940)**

Tres poemas

Sirenas

Homenaje a Carlos Enríquez

I

Una gota de sudor
demasiado cristalina
para ser real me alucina.
Ha viajado alrededor

de tu oreja, de tu cuello,
de la sombra de tu axila,
y es como si mi pupila
rodara de tu cabello

a tu ombligo. No desmaya:
sorbe todo tu color
y se irisa en la mejor
esponja que arde en la playa.

Me la llevo con la punta
de la lengua al paladar
y me bebo todo el mar
que entre tus piernas se junta.

II

He confundido tu sexo
con un puñado de arena,

tu sexo que se azucena
contra el mar plúmbeo y convexo.

He remontado una ola,
vuelto a rodar a la orilla
y he encajado la barbilla
en la primer caracola.

El Banquete

Un cuerpo como una nube
para beberme el espacio
y recorrer, bien despacio,
los sitios que nunca anduve.

Un cuerpo como la hierba
acabadita de asear,
y la grupa por montar
del unicornio y la cierva.

Un cuerpo como la orilla
más sinuosa de la playa,
donde la marea encalla
y el sol, desnudo, la humilla.

Un cuerpo como la ropa
que lo desviste. (La seda
es una mujer que rueda
tras el vidrio de una copa).

Un cuerpo como una estría
de sueño, como una oscura
y fragante cuarteadura
en la realidad vacía.

Un cuerpo como la gota
que no acaba de caer
y rezuma –antes de ser
nadie– una imagen remota.

O, más bien, como una idea,
como una sola tajada
de fruta bomba glaseada,
Diotima de Mantinea.

Rescate de Onfalia

Ah, tus senos descubiertos
y el pequeño caracol
de tu ombligo bajo el sol.
¿No oyes reír a los muertos?

No se les puede escuchar,
pero en medio de las olas
se deslíen en cabriolas.
Los muertos mueven el mar.

Quien los ha visto tender
en playas más turbulentas
las toallas de las tormentas
y el sol del atardecer,

sabe que están con nosotros,
disputándonos la orilla,
sueltos como una cuadrilla
salvaje de húmedos potros.

Alcemos, raudos, el vuelo,
y deja, si les fastidia,
que muertos también de envidia
le arrojen peces al cielo.

Orlando González Esteva



Blanco White abolicionista (2)

Este análisis algo esquemático apenas puede dar cuenta de la fuerza de convicción que se desprende del *Bosquexo*. Fuerza que resulta de lo que lo rige: una idea directriz a la que ya hemos aludido. Los esclavistas, aunque admitían la existencia de unos abusos, pretendían que no se podía generalizar afirmando que la trata era injusta; por tanto pedían que se continuara, mediante algunas reformas. Blanco White contesta que la trata es un sistema intrínsecamente perverso; que, en su mismo principio, es inhumana, injusta e inmoral y que por tanto debe abolirse. Muestra con suma claridad que los horrores son inevitables, pues la lógica del sistema es el dinero. Esta idea maestra, repetida a cada paso, especialmente en momentos esenciales del discurso, le da una fuerte coherencia: vincula las dos partes y los seis capítulos (p. 2, 44, 53, 63, 72, 86, 131). La conclusión, terminante, que se impone con perfecta lógica, es la necesidad de la prohibición inmediata del tráfico. Esta idea, fuerte y sencilla, es propia para convencer al lector y posee un indudable valor polémico.

Precisemos aquí la postura antiesclavista de Blanco White. Pide la abolición de la trata y no de la esclavitud, y se podría tacharlo de timidez o inconsecuencia (p. 3, nota, 74, 119). Ahora bien, fiel a sus principios de justicia y humanidad, piensa que la esclavitud es un «verdadero mal», que es uno de los fundamentos injustos de la sociedad colonial, y que por tanto debe abolirse *(Esp.* n° 20, IV, p. 124; n° 25, V, p. 25). Pero sabe que los negros, por culpa de los europeos, no están preparados para asumir su libertad y que una emancipación repentina y en masa desencadenaría violencias y males más graves que los que existen ya. Eso es lo que había mostrado el decreto de la Convención (28-II-1794): era por cierto una decisión generosa, pero la había seguido la revolución de Santo Domingo *(Esp.* n° 14, III, p. 152; *Bosq.* p. 119). Por eso Blanco adopta una postura pragmática. Como la esclavitud se perpetúa por la trata, es preciso agotarla en su misma fuente, «cortar el mal radicalmente»; la prohibición tendrá dos consecuencias: primero, mejorará la suerte de los esclavos, pues los colonos, por no poder reemplazarlos, no tendrán más remedio que tratarlos bien; más tarde provocará la desaparición de la esclavitud por la emancipación progresiva y el desarrollo del asalariado *(Bosq.* pp. 113-114, 141; *Esp.* n° 14, III, p. 153).

Por cierto, ésta era una política menos revolucionaria que la abolición de la esclavitud, pero no carecía de realismo. Correspondía a la naturaleza de las cosas y era la que habían defendido y defendían los abolicionistas ingleses, por ejemplo Lord Holland o Wilberforce[17]. La desaparición de la trata hubiera desembocado, en un futuro más o menos próximo pero ineluctablemente, en la desaparición de la esclavitud, ya que el gran número de negros que morían en las Antillas no lo hubieran podido compensar nuevos esclavos[18]. Si la esclavitud se perpetuó después de las medidas contra la trata, es que ésta siguió en contrabando, como lo advirtieron Humboldt o Wilberforce[19]. Desde el punto de vista práctico, distinguir las dos cuestiones era la única política susceptible de acertar, pues los intereses creados eran enormes. Eso es lo que había mostrado la estrategia victoriosa de los abolicionistas en Inglaterra en 1807 y *a contrario,* el fracaso de las Cortes en hacer efectivas las medidas tomadas a la vez contra la trata y la esclavitud que habían conjugado las oposiciones.

El antiesclavismo de Blanco White se señala pues por una exigencia de eficacia práctica; este idealista tenía en cuenta las realidades, las lecciones del pasado y las condiciones de la acción. Aquí es donde se entiende cómo Blanco White, por su pragmatismo, se distingue en general de los liberales gaditanos —aunque Argüelles por ejemplo admiraba a Wilberforce y la táctica inglesa—. Al dedicar una obra especial a la abolición de la trata, distinguiéndola de la cuestión de la esclavitud, Blanco White aparece en España como un precursor. Para valorar la originalidad de su postura, recordemos que en su *Disertación sobre el origen de la esclavitud de los Negros,* Antillón, conocido como uno de los primeros antiesclavistas del siglo, amigo de Blanco White, pedía la abolición de la esclavitud, como lo indica el título, posponiendo la cuestión de la trata, y aducía «los derechos imprescriptibles del hombre», en la línea de la Revolución Francesa; su actitud, aunque atrevida y generosa, era algo utópica pues hacía poco caso de las realidades o de las mentalidades[20].

Si ahora se examina cómo se refuerza la idea esencial, se advierte el rigor de la demostración. El primer medio para mostrar la inhumanidad de la trata y por lo tanto para refutar la *Representación,* era exponer las realidades de la trata; objeto de la primera parte del *Bosquexo.* Ahora

[17] *Mitchell Leslie,* Holland House, *Londres, 1980, pp. 88-122; Deschamps Hubert,* Histoire de la traite des Noirs, *Fayard, París, 1971, p. 132.*

[18] *Cohen William B.,* Français et Africains. Les Noirs dans le regard des Blancs, 1530-1880, *París, 1981, p. 200.*

[19] *Humboldt,* Essai, *p. 45. Wilberforce tuvo que seguir la lucha contra la esclavitud hasta 1833 porque el enorme contrabando seguía abasteciendo las colonias inglesas.*

[20] *Antillón Isidoro,* Disertación sobre el origen de la esclavitud de los negros, *Valencia, 1820. Texto leído en 1802 en la Academia de Santa Bárbara, Madrid; 1ª edición, Palma de Mallorca, 1811.*

bien, lo que más se nota en esta breve historia del tráfico, es la calidad de la información y la búsqueda de la autenticidad. Blanco White trató de recopilar unos hechos que fuesen indiscutibles y para ello acudió a las mejores fuentes que podía encontrar en la época. La primera por su importancia y calidad es, por supuesto, la *Carta sobre la abolición del comercio de Negros* de Wilberforce[21]. A la vanguardia de la lucha abolicionista, había tenido una influencia decisiva en el decreto de 1801, debida en buena parte a la autenticidad de los hechos relatados. «Estaban comprobados del modo más terminante y pasados en juicio contradictorio» en el Parlamento, y los debates se habían prolongado veinte años. Sobre los horrores del viaje a América, no había pruebas más patentes que los detalles dados por testigos que eran al mismo tiempo actores de las expediciones: los capitanes negreros. Se apreciará mejor la calidad de la documentación de Wilberforce —y de Blanco White— si se compara con la *Disertación* de Antillón, fundada en fuentes francesas y muy deficiente por lo que se refiere a la trata.

La segunda fuente la constituyen los *Viajes* de Mungo Park[22]. Este médico escocés, conocido como el primer explorador del África interior a fines del siglo XVIII, había escrito una obra excepcional por su carácter científico. Mientras, antes de él, los viajeros insistían en la ferocidad de los negros en general, lo que justificaba implícitamente a los esclavistas, Mungo Park fue el primero que hizo un verdadero informe que hoy llamaríamos etnográfico. Con tono bastante frío, procura sobre todo describir las especificidades de las distintas etnias africanas. Relata particularmente el viaje que hizo con una caravana de esclavos en la cuenca del Níger, relato en que, aunque aprueba la esclavitud, no oculta su estimación por la ingeniosidad, la fidelidad, la generosidad de sus compañeros de viaje indígenas. Esta garantía científica, dada por un viajero que no podía sospecharse de parcialidad para con los negros, ya que ni él ni su patrono eran abolicionistas, puede explicar la fortuna asombrosa de la obra: es una de las fuentes citadas más a menudo en la literatura antiesclavista de la época —Wilberforce, Blanco White, Antillón, el abate Gregoire— antes de encontrarse más tarde en Gobineau y después en la historiografía especializada[23].

[21] *Wilberforce,* A letter on abolition of the Slaves Trade, *Londres, 1807.*

[22] *Mungo Park,* Travels in the Interior Districts of Africa Performed under the Direction of the African Association in the years 1795, 1796 and 1797, *Surgeon, 1799. 1ª traducción francesa:* Voyage dans l'intérieur de l'Afrique, *París, 1800, reproducida en Maspéro - La Découverte, París, 1980, 356 p.*

[23] *Grégoire Henri,* De la littérature des Nègres, *Introd. y notas de Jean Lessay, París, 1991, ed. facsímil de la edición de París, 1808; Gobineau,* Essai sur l'inégalité des races humaines, *París, 1853,* Oeuvres, *La Pléiade, Gallimard, 1983, p. 313; Sala-Molins Louis,* Le Code Noir ou le calvaire de Canaan, *PUF, París, 1987; Deschamps,* op. cit. *Para las fuentes inglesas véase: Clarkson,* History of the Slaves Trade; *los* Discursos *de*

La tercera fuente, también esencial, es española y basta para equilibrar las fuentes inglesas: se trata de la *Representación de la Habana,* o sea el mismo texto que es el objeto de la crítica del autor. Muchas veces citado, este documento, procedente del principal mercado de esclavos, da al *Bosquexo* buena parte de su interés, ya que trata de la cuestión en el contexto cubano y español. Lo acompañan muchos anexos y documentos atiborrados de hechos y estadísticas de indudable valor histórico, admitido por ejemplo por Humboldt, quien se valió mucho de ellos en su *Ensayo político sobre Cuba.*

Si consideramos el tratamiento de las fuentes, especialmente las dos primeras, comprobamos que Blanco White las utilizó con la misma preocupación de autenticidad que había regido su elección. Bien sabía él que toda exageración podía desacreditar su *Bosquexo* histórico de la trata. Por eso se esforzó en mantener un tono moderado, aunque no lo consigue siempre. La exposición de los hechos se caracteriza por la sobriedad, lo que le da una fuerza todavía más eficaz. Blanco White supo elegir y explotar los materiales que había recopilado con una escrupulosidad digna de un historiador. Este hombre, a quien Gladstone llamaba «this truthful man», tenía la pasión por la verdad: privilegia la exactitud en la relación de los hechos o en la búsqueda de las causas. Le repele excitar inútilmente la sensibilidad del lector, y por eso evita acumular los horrores, riesgo frecuente con ese tema. Elige pocos ejemplos pero significativos, a partir de los cuales razona y generaliza; se apoya también en datos objetivos, como cifras o estimaciones cifradas. Si esboza a grandes rasgos escenas dramáticas o patéticas —el mercado de los esclavos, el «negro viaje»— lo hace evitando la retórica hueca. Para conmover al lector, se limita a una escueta narración de los hechos, trágicos por sí mismos, con una especie de impasibilidad forzada, pues es verdad que a veces brota la emoción en fórmulas punzantes. Y logra hacer de la primera parte del *Bosquexo* una historia, breve pero ejemplar, de la trata. Cabe notar su modernidad: cuando, por ejemplo, Blanco White denuncia el tráfico como una de las causas esenciales del retraso de África, pone en evidencia un hecho capital que más tarde recalcarán los historiadores contemporáneos: la trata tuvo efectos perversos sobre la demografía, el estancamiento económico y la organización política que en el siglo XIX osciló entre el reino totalitario y la fragmentación anárquica[24].

Pero es en la segunda parte, crítica, donde el arte de la demostración aparece más notable, especialmente en el capítulo II. Blanco White no

Ch. Fox y de W. Pitt en el Parlamento; un artículo de la Edinburgh Review *ya citado, el* Morning Chronicle, *6-XII-1813, y los* Informes de la African Institution, *1811-1813.*

[24] Encyclopaedia Universalis, *Deschamps H., art. «Afrique, Histoire», vol. I, pp. 380-382c; Isnard H., «Afrique, Géographie», pp. 403-404.*

vacila en aceptar el combate en el mismo campo del adversario, el del interés político y económico, y consigue refutar, punto por punto, los argumentos o los sofismas de la *Representación*. Como el análisis del texto parece bastante explícito para formarse una idea de ello, atengámonos a mostrar aquí, con unos ejemplos, cómo procede Blanco White: hace una crítica interna, sumamente rigurosa y minuciosa, del documento. Este método, de tremenda fuerza polémica, da al *Bosquexo* buena parte de su interés y contribuye a explicar quizás su influencia.

Primer ejemplo: al argumento fundado en la historia y la prescripción, según el cual el gobierno había fomentado la importación de esclavos negros y no podía prohibirla sin exponer a los hacendados a la ruina, Blanco White contesta que está copiado de los esclavistas ingleses y es falso, pues la historia de la trata muestra muy exactamente lo contrario: la Corona había limitado la trata por el sistema de las licencias hasta 1789. Lo curioso es que Blanco White demuestra este hecho, esencial, valiéndose de los documentos y de las estadísticas suministradas por la *Representación* (pp. 96-101)[25]. Recalquemos el alcance y el valor polémico de su crítica; al restablecer la verdad histórica, Blanco White echa abajo el punto clave en que se funda toda la argumentación jurídica de los cubanos; y señalemos de paso que en 1816, como lo veremos más adelante, el Consejo de Indias, hostil a la trata, hará lo mismo. Por lo que se refiere a la falta de mano de obra —segundo ejemplo— ya hemos visto que Blanco White pone de relieve una contradicción de los hacendados, de la que deduce su mala fe. Pero sobre todo advierte que no se podían tomar en serio sus quejas cuando pedían mano de obra, pues las estadísticas contaban una historia muy distinta: en veintiún años (1789-1810), 110.136 negros se habían introducido en Cuba, o sea más que en dos siglos. Y eso, apunta él con cierta socarronería, según los hacendados, «según su cuenta»[26]. El argumento parece irrebatible. Otro ejemplo: los propietarios piden la continuación de la trata por un período limitado, pues, decían, es necesario sustituir a los negros que mueren. Blanco White contesta que si se acepta este razonamiento, nunca será posible poner fin al comercio. Otra vez el argumento es de una lógica inatacable; lo utilizará, casi en la misma forma, el Consejo de Indias en 1816[27].

Cuarto ejemplo: los plantadores piden que se continúe la trata para remediar al celibato forzado y el trabajo excesivo de los negros que ya estaban en Cuba. Argumentos ridículos y perfectamente cínicos, replica Blanco White *(Bosq.* pp. 103-106, 140-141). Y lo demuestra recalcando

[25] *Documento n° 6, «Sobre introducción de negros bozales y existencia y distribución de la gente de color en la Isla de Cuba»,* Representación, *Arango,* op. cit. *pp. 199-202.*
[26] *«Documentos anexos...» n° 6...* Bosq., *p. 105 nota. Leve error de Blanco White; en realidad se trata del n° 5,* Representación, *Arango,* op. cit. *pp. 196-198.*
[27] Bosq. *p. 97,* Informe, *f. 78; véase nota 73.*

que, según su propia confesión, los dueños no tenían otro motivo que el interés: más rentable era explotar a los esclavos hasta la muerte y comprar otros antes que favorecer su propagación. Además, todos los proyectos de reforma con objeto de introducir mujeres los habían rechazado los propietarios. Por tanto, el remedio no es la reforma sino la abolición inmediata de la trata. Esto es lo que muestra Blanco White, valiéndose de los documentos citados en la *Representación,* las Reales Cédulas que no eran más que papel mojado y los proyectos de reforma enterrados, especialmente los del mismo Arango.

Bien se ve que Blanco White posee en sumo grado el arte de la polémica; no parece sino que vuelve como un guante, por decirlo así, los argumentos de los hacendados. La *Representación* que es un alegato para conseguir la continuación de la trata, llega a ser en sus manos el arma más eficaz contra la trata. Dotado de fuerte juicio crítico, rasgo esencial de su personalidad, entendió la significación real del documento, su alcance ideológico y político, su cinismo; supo ver que bajo el disfraz de una fraseología humanitaria, la *Representación* vehiculaba una ideología fundamentalmente esclavista, y que, a pesar de la destreza poco común del redactor, «los horrores del abominable tráfico asomaban a cada página»[28]. Y puso todo su talento en desenmascararla. Para valorar mejor su penetración, recordemos que el mismo Humboldt, reputado insuperable conocedor de la realidad americana, se equivocó sobre la verdadera significación de la *Representación;* sin duda extraviado por las protestas filantrópicas de Arango, encomia mucho el documento y a su autor, tomando a éste por un abolicionista, como Argüelles o Alcocer, mientras que era su más tremendo adversario[29]. Un historiador cubano contemporáneo se mostró más perspicaz:

> La *Representación,* escribe, es el primero de los grandes documentos ideológicos de la azurocracia, y quizás el más importante porque era el más sincero, y quizás el más trágico y el más cínico[30].

Se admitirá fácilmente que Blanco White coincide con la lucidez crítica de este historiador, y eso sin haber ido a Cuba y sin beneficiarse de la perspectiva que da la historia.

Volvemos a encontrar la misma penetración cuando Blanco White desarrolla un argumento de tipo político: la continuación de la trata amenazaba ulteriormente la preponderancia de los blancos; por tanto la seguridad de los mismos colonos exigía la abolición. Otra vez Blanco White saca esta idea de la *Representación* donde se traslucía la inquietud de los

[28] A short notice.
[29] *Humboldt,* Essai, *pp. 111-112.*
[30] *Moreno Fraginals,* op. cit. *I, p. 57.*

cubanos por el aumento de la población de color, pero, por extraña ceguera, se negaban a sacar las consecuencias. Blanco White las sacó por ellos, fundándose otra vez en sus propias estadísticas[31]. Imaginando lo que va a ocurrir si sigue la trata, anuncia «el día de la venganza» que va a recaer sobre la próxima generación de blancos. Los riesgos de revueltas son tanto más graves cuanto ya existe una población de color numerosa, en fuerte crecimiento, y una población servil, inestable, llena de odio, que espera vengarse. Y para confirmar su previsión, Blanco White evoca la «experiencia» de Santo Domingo (pp. 87, 107, 111).

Páginas juiciosas y proféticas. Al agitar así ante los responsables cubanos o españoles el peligro negro, Blanco White esgrime un argumento notable por su realismo y eficacia. Estaba fundado en un dato general en las Antillas, francesas, inglesas o españolas: la introducción de los negros se acelera tanto a principios del siglo XIX que empieza a espantar a los propietarios blancos ya traumatizados por la revolución de Santo Domingo. Sobre todo por esta razón política, pero también por razones financieras y quizás morales, la Corona española, consciente del peligro, había limitado la trata durante casi tres siglos. En 1816, después de casi treinta años de trata masiva, el Consejo de Indias vuelve a preocuparse por el problema y aconseja la abolición[32].

Como lo había previsto Blanco White, el temor a los negros podía ser el principio de la sabiduría. En la década de 1820, en Cuba, algunos propietarios ilustrados se inquietan por el aumento de la población de color, pues el tráfico sigue en contrabando, y piden la prohibición efectiva de éste: es el caso, por ejemplo, de Félix Varela en 1823 y de José Saco en 1828[33]. Pero lo más curioso es que se encuentra, entre ellos, el que había sido el portavoz de los partidarios más recios de la trata, sea en las Cortes sea en el Consejo de Indias, el autor de la *Representación*: el mismo Francisco Arango. En un informe de José de Heredia, embajador en los Estados Unidos, al ministro de Asuntos Exteriores Cea Bermúdez, 1825, descubrimos que Arango, entonces intendente de Cuba, propone medidas severas contra los traficantes de negros, y muy precisamente por la razón que había invocado Blanco White contra él en 1813: el aumento de la población de color amenazaba en el porvenir la preponderancia política de los blancos:

Con ellas se evitarán la infracción escandalosa de un pacto tan solemne [el tratado de 1817], y los males políticos que amenazarán a la Isla de Cuba por el

[31] Bosq. *pp. 107-113,* Representación, *Arango,* op. cit. *p. 160; Doc. n° 8, pp. 207-208.*
[32] *Véase nota 73.*
[33] *Murray David R.,* Odious Commerce, Britain and the Abolition of the Cuban Slave Trade, *Cambridge, 1980, p. 83; Potelet J.,* op. cit., *p. XXII.*

aumento de la población de color, males que lamenta con fundada previsión el ilustrado Intendente de aquella Isla Don Francisco de Arango[34].

Arango había admitido la lección que entrañaban los hechos; pero conviene reconocer que Blanco White los había previsto doce años antes, cuando estaba a millares de kilómetros de Cuba. Este es un buen ejemplo de su lucidez política a breve plazo.

Pero no sólo veía claro y justo sino que veía lejos. Al prever los disturbios provocados por la población de color y la población servil en continuo crecimiento, Blanco White manifiesta una intuición verdaderamente profética. La confirma toda la historia de Cuba en el siglo XIX, caracterizada por la inestabilidad social. Primero a principios del siglo: se sabe que «la trata origina graves conflictos políticos y raciales que minaron la sociedad cubana en los primeros decenios del siglo»[35]. Pero también más tarde: sin relatar la lucha de los negros y mulatos contra la esclavitud, recordemos que menudean los levantamientos durante la primera mitad del siglo, cada dos años a partir de 1830, hasta la «Conspiración de la Escalera», 1844, la más peligrosa a juzgar por la represión que siguió[36]. Es entonces, en los años 1840-1845, cuando se verifica la situación que había imaginado Blanco White y empieza a imponerse la solución que había exigido treinta años antes. En 1841 la población servil supera a la de los blancos, lo que preocupa gravemente a los plantadores; en 1845 las Cortes sacaron las consecuencias y tomaron las primeras medidas eficaces contra la trata, antes de decretar su prohibición en 1866 y la abolición de la esclavitud en 1886[37].

Si admitimos que la historia se prevé rara vez con pertinencia y que el análisis histórico se parece más bien a la previsión retrospectiva, hay que reconocer a Blanco White un mérito: el de la lucidez. Como lo escribe Méndez Bejarano:

> Muy patentes se ven las cosas después de consumados los sucesos; el mérito consiste en preverlas con un siglo de anticipación[38].

Después de haber restablecido la verdad y profetizado disturbios en Cuba, el mejor medio para convencer era afirmar los grandes principios. Lo hace Blanco White en lo que llamaremos la crítica fundamental de la *Representación*. Es en este debate elevado al nivel de los principios

[34] *José de Heredia a D. Francisco de Zea Bermúdez, 18-VIII-1825, AHN, Estado, leg. 8032/14 n° 4; Murray,* op. cit. *p. 87.*
[35] *Potelet J.* op. cit., *pp. XXIV-XXVI.*
[36] Ibíd. *pp. XXV-XXVI;* Encyclopaedia Universalis, *art. «Cuba», vol. 5, p. 836b.*
[37] *Artola M.,* La burguesía revolucionaria, 1808-1874, *Alianza Editorial, Madrid, 1978, pp. 312-319.*
[38] *Méndez Bejarano,* op. cit. *p. 382.*

donde resaltan mejor la generosidad, la originalidad y la modernidad de su pensamiento.

El primer principio que aduce Blanco White es que la trata es contraria a la humanidad, pues debemos considerar a los africanos como nuestros hermanos. Para hacer olvidar los horrores del tráfico, los colonos cubanos subrayan la barbarie de África y la casi animalidad de los negros, seres inferiores de otra especie que nosotros —«semi-brutos, bestias»[39]— y justifican su comercio atribuyéndose un papel de filántropos que salvaran a los africanos de su salvajismo original. Blanco White contesta que éstos son hombres como nosotros y deben tratarse como tales, respetando la dignidad humana (pp. 25-26, 31, 47-48). No deja de repetir que su sensibilidad al dolor es la misma que la nuestra. Luego, refiriéndose implícitamente a Aristóteles y a su tesis de los esclavos por naturaleza, plantea la cuestión; «sentencie cada uno si los negros son una raza de *semi-brutos* nacidos para nuestro servicio» (p. 26). Contesta que no hay ninguna diferencia entre ellos y nosotros en cuanto a la racionalidad y la humanidad: «Los negros no ceden en *racionalidad y humanidad* a los demás hombres» (p. 25). Por tanto, aunque son pobres e ignorantes, son capaces, como todos los hombres, de progreso, de educación, de civilización. Frente al racismo que justifica el tráfico inhumano dando a entender que «sólo puede ser lícito hecho en bestias», Blanco White reacciona rehabilitando al Negro, lo reintegra en la comunidad humana y afirma rotundamente la unicidad del género humano (pp. 32, 39, 40, 49).

Esta es una postura original que se opone no sólo al racismo colonial sino también al racismo peninsular; recordemos por ejemplo que los liberales gaditanos habían negado el derecho de ciudadanía a los descendientes de africanos (art. 22 de la Constitución). Blanco White expone más precisamente esa postura antirracista en *El Español,* oponiéndose a la teoría de las «razas puras», que es la base fundamental del racismo tal como se desarrollará en los siglos XIX y XX. Bien sabido es que existe en el siglo XVIII un concepto antropológico corriente entre los científicos —Linné, Buffon— según el cual es posible distinguir, entre los tipos humanos, criterios susceptibles de permitir una clasificación y una jerarquía de las razas[40]. Blanco White sostiene al contrario que no hay razas puras: es imposible aislar un carácter distintivo que pertenezca a una raza, pues todos los pueblos resultan del mestizaje que enriquece la humanidad *(Esp.* n° 19, IV, p. 8). Al rechazar el concepto de razas puras

[39] *En la época de la conquista, se podía encontrar opinión análoga a propósito de los indios: eran semibrutos cuyos bienes y servicios podían confiscar los españoles y contra los cuales la guerra era legítima. Las Casas escribió la* Historia Apologética *para denunciarla. Hanke, Lewis,* Colonisation et Conscience chrétienne au XVIe siècle, *París, 1957, p. 187.*

[40] *Coppet D. de, art. «Race»,* E.U. *vol. 165, pp. 571-573.*

y al considerar el mestizaje generalizado como un dato positivo, Blanco White reacciona contra ideas comunes en el siglo XVIII que se encontrarán más tarde en Gobineau, por ejemplo, y luego en el siglo XX; afirma un concepto moderno, abierto y generoso de la evolución humana confirmado por las investigaciones de la genética y la hemotipología contemporáneas[41]. Nada más ajeno a su pensamiento que el mito de la sangre pura; considerar el género humano como uno, rechazar toda discriminación fundada en la raza, constituye uno de los rasgos esenciales de su humanismo por el que anuncia las posturas del antirracismo moderno[42].

Se encuentra también este carácter de modernidad, cuando en el *Bosquexo* Blanco White contesta a los que hacen hincapié en la barbarie de África. Para él, la historia muestra que la civilización no es inherente a ciertos pueblos civilizados en sí y el salvajismo, a otros por esencia salvajes; se propaga por el contacto entre naciones más o menos desarrolladas. La barbarie de África no procede de que está poblada por razas estúpidas, sino de circunstancias geográficas e históricas que la han mantenido en un «estado de rudeza e ignorancia»; se ha quedado aislada de las grandes corrientes civilizadoras (pp. 31-39). Conviene advertir que este modo de enfocar el problema cultural —rechazo del factor racial, insistencia en el papel de las circunstancias— llega a coincidir con una idea de Lévi-Strauss, cuando trata de explicar la originalidad de las aportaciones culturales de los distintos continentes[43]. Se comprueba de nuevo que Blanco White tiene un concepto evolutivo y progresista de la humanidad que se opone a cierto fijismo o a un ilusorio fatalismo biológico. Este es un punto de vista moderno, que constituye otro rasgo fundamental de su humanismo.

André Pons*

[41] Ibíd. *p. 571 c; Ruffié, Jacques,* De la biologie à la culture, *París, 1976, 3ª parte, «Races humaines et racisme», pp. 375 y ss.; sobre el mestizaje, ley fundamental de la biología, que favorece el porvenir de la especie, pp. 463-468.*

[42] *Memmi, Albert,* Le racisme, *París, Gallimard, Folio, 1994.*

[43] *Lévi-Strauss, Claude,* Race et histoire, *París, Gallimard, Folio, 1987, p. 11*

* *Continuará en un próximo número.*

En la práctica del «diario»

Un diario llevado día a día se hace casi imposible, salvo en períodos muy cortos de tiempo. Por tanto, podría decirse que, paradójicamente, la esencia misma del diario es la discontinuidad de la escritura, es decir, el azar, la aleatoriedad de las anotaciones.

A mi juicio, los mejores diarios son aquellos que no se autoimponen la escritura cotidiana, sino que obedecen a un impulso profundo de escritura. Y ese impulso es siempre misterioso, azaroso, contrario a toda previsión y a toda voluntariedad.



En mi práctica del diario, la anotación responde a un principio muy semejante, por no decir idéntico, al del poema. De ahí que muchas anotaciones de *La inminencia* sean poemas en prosa.



Un principio de la estética oriental, el *shibui* (reticencia y refinamiento), característico de la poesía japonesa, ha influido de manera muy considerable en los apuntes de mi diario. Es la razón por la que un breve adelanto de *La inminencia,* publicado en forma de cuaderno en 1988, se llamó con la palabra japonesa *Nikki,* que alude a los apuntes diarios. Son anotaciones rápidas, leves e intensas.



La reticencia significa que no todo puede decirse, que no todo *debe* decirse. Entre poder y deber, entre posibilidad y necesidad, existe un territorio en el que la sugerencia se vuelve el ámbito originario del decir más expresivo.

Hay un *no decir* más expresivo que el decir. Y hay ocasiones, en cambio, en las que el decir, en las que contar o narrar se vuelven absolutamente inexpresivos.

El lenguaje –se ha dicho– existe tanto para mostrar como para ocultar. Lo mismo para mostrarse que para ocultarse. Quien escribe un diario está haciendo ambas cosas.

★

El tema de mi diario, como de todos los diarios, no es su autor, sino el tiempo. El sentido del paso del tiempo, su misterio. El diario es, pues, para mí, una investigación, una exploración, es decir, un estudio del movimiento de la soledad hacia la comunión con el tiempo.



Dos textos de excepción han estado siempre presentes para mí a lo largo de estos años: el *Zibaldone di pensieri* de Leopardi y el *Diario poético* que Juan Ramón Jiménez escribió durante los años de la guerra civil española.

Mi diario no se parece ni a uno ni a otro texto, y es, sin duda, algo muy diferente. Sin embargo, esa diferencia no excluye ni el influjo ni lo que me gusta llamar la «gravitación» de dos escrituras que considero enteramente admirables.

Tampoco se parecen entre sí esos escritos de Leopardi y Jiménez. Y, sin embargo, una poderosa analogía los une en mi imaginación y en mi espíritu.

Es inútil decir que tanto el *Zibaldone* como el *Diario poético* están unidos por su común preocupación por el pensamiento poético o de lo poético.



Mi práctica del diario se inclina más del lado de la escritura meditativa, poderosamente imantada por lo poético y lo filosófico, que del lado del realismo confesional. Es decir, más del lado de Leopardi y de Jiménez que del lado de Thomas Mann o de Pavese, por citar algunos ejemplos muy conocidos.

No pretendo establecer aquí una tipología de la escritura diarística. (Si así fuera, habría que hablar, más bien, en plural: tipologías). Trato

sólo de acudir a ejemplos de diarios suficientemente conocidos para establecer un campo inicial de aproximación y de interpretación.



Es verdad que, como afirma Elías Canetti, los diarios aparecen asociados o identificados con la intimidad y la confesión. Cuando, en 1980, empecé a escribir las anotaciones que han dado lugar a *La inminencia,* no tuve conciencia alguna de haber iniciado con ellas un diario. En el prólogo a la presente edición señalo que nunca he estado del todo seguro de escribir o haber escrito un diario.

Leí hace años, sin embargo, en un ensayo memorable de Maurice Blanchot, que «un diario no es esencialmente confesión o relato de uno mismo. Es un Memorial».

Desde entonces, una intuición se me ha confirmado: poco importa el nombre que demos a la escritura fundada en la preservación de la memoria. Porque lo cierto es que no existe un modelo o caso único de escritura diarística.

A la luz de los múltiples casos que la modernidad ha alumbrado en el ámbito de la preservación de la memoria (de Leopardi a Jünger, de Kafka a Virginia Woolf, de Gide a Gombrowicz), puede decirse que el diario es un género en perpetua formación.



La confesión: género literario, ha escrito María Zambrano. Desde que Nietzsche denunció en nuestra cultura la fantasmagoría del yo (¿quién habla cuando se dice «yo»?), es inútil hacer distinciones o clasificaciones entre textos de carácter íntimo y supuestamente confesional (diarios) o textos en que lo confesional desaparece total o parcialmente.

Pues también el yo se construye. Al decir «yo», un relato comienza –un relato que no es ni cierto ni falso.

Radical ficción de todo «yo».



«Un diario valdrá lo que valga como literatura», ha dicho una voz crítica muy decisiva en lo moderno. Nada más cierto, a mi juicio.



A propósito del «yo», debo insistir en lo que ya digo en alguna parte de *La inminencia,* con palabras del poeta Henri Michaux acerca de su personaje Plume: «El yo no es nunca sino provisional».

★

El diario imanta al poema en prosa, pero también, en una medida no menor, al ensayo breve y al aforismo. Todas esas formas dialogan entre sí.



¿Sería el diario un género de géneros? ¿Sería un género cuya ductilidad o maleabilidad lo convierte en una especie de libre adición y no menos libre aleación de formas preexistentes?



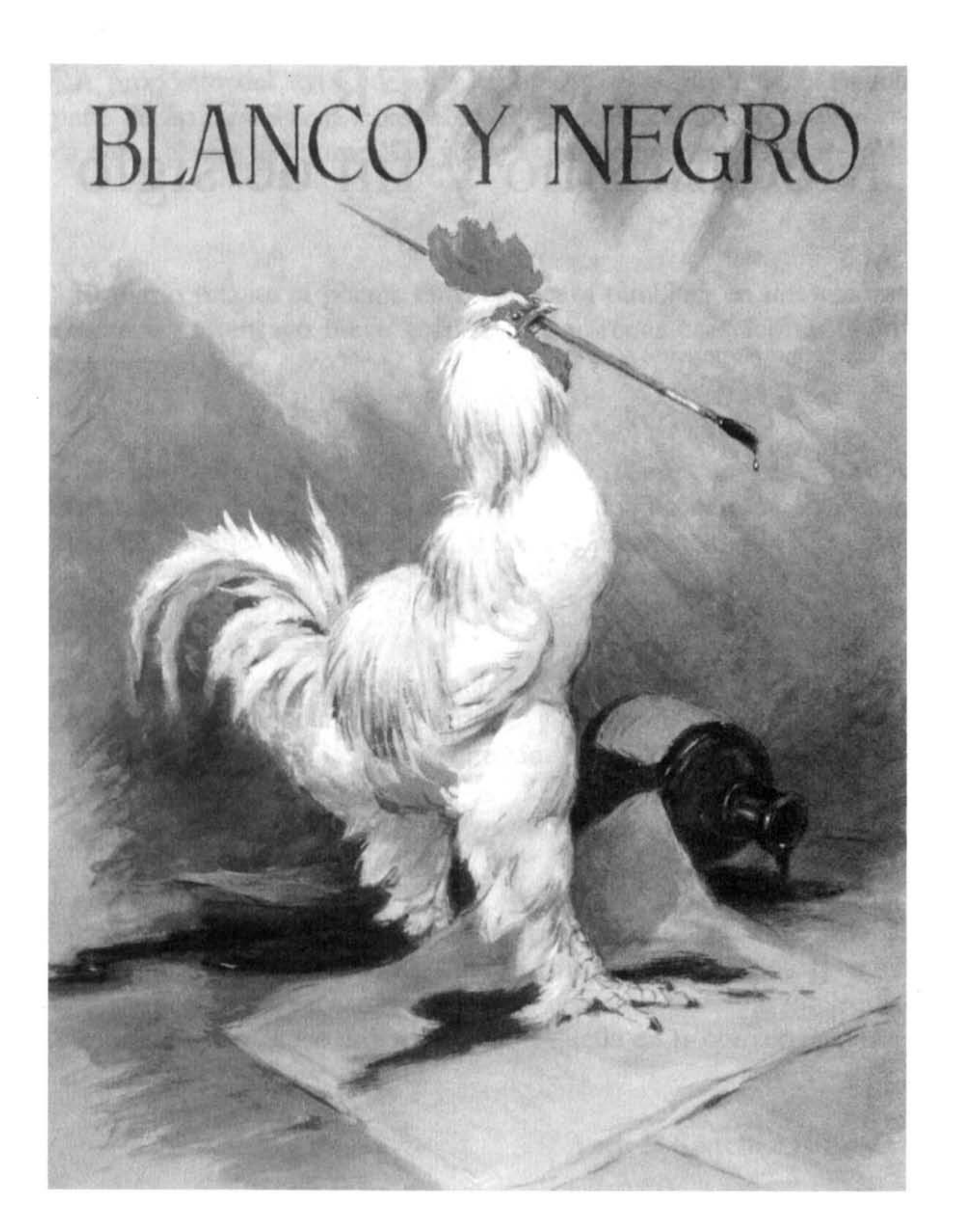
El diario es un género devorador: es una escritura de la devoración. Atrapa toda clase de escritura y la asimila a su naturaleza. Pero el diario no tiene, por definición, naturaleza, y ni siquiera es propiamente un género.



La práctica del diario ha sido y es para mí un campo de pruebas en el que la escritura poética cubre o recubre formas de expresión colindantes, hasta hacer de todas ellas una sola corriente intelectual y espiritual. Un cauce unitario, una búsqueda en la convergencia.

Andrés Sánchez Robayna

DOSSIER
Modernismo y fin de siglo


BLANCO Y NEGRO

El viejo modernismo

En estos últimos años, repetidamente, el modernismo ha sido declarado centenario: en 1988, por *Azul...*, en 1995, por *Los raros*, en 1996 por el suicidio de José Asunción Silva y la aparición porteña de *Prosas profanas*. En 1997 cumple cien años la iniciación de Leopoldo Lugones con *Las montañas del oro*.

Es paradójico y estrictamente necesario que algo moderno se vuelva secular, o sea viejo. Tal es la implacable lógica de la modernidad, de la asociación entre el saber y la historia, o sea el devenir de lo efímero, lo pasajero que se torna pasado.

Pero no es la única paradoja que afecta al modernismo, decretado caduco por las vanguardias y luego, como suele ocurrir en los vaivenes de inhumación/resurrección de la historia literaria, vindicado por el culteranismo de los años sesenta. En efecto, los modernistas fueron muy poco modernos y obedecieron, sabiéndolo apenas, a esa curiosa reacción que la poesía contemporánea articula contra el plexo de valores convenidos de la modernidad: el progreso, la ciencia, la democracia, la industria, la urbanización, la cuantificación de la vida social, la racionalización del poder, la secularización del mundo. Octavio Paz, en textos como *Los hijos del limo* y *La otra voz*, ha descrito esta insugerencia de la poesía contra la historia, practicada, eso sí, en la historia misma, a lo largo del tiempo histórico. Es como si la poesía corporizara algo irreductible al tiempo e independiente de la acumulación de saberes que el tiempo facilita. Es una vuelta incesante, pero no a un pasado determinado, sino a un lugar utópicamente originario. La historia se ve condenada a seguir, en tanto la poesía está constantemente empezando.

A este liminar se añade, en el caso del modernismo hispanoamericano, un peculiar proceso de modernización, consistente en construir ciudades supuestamente europeas (en Europa no existen, sólo hay ciudades francesas, alemanas, españolas, italianas, etc.) e incorporar las técnicas de vida más avanzadas, desde las alcantarillas hasta el museo de pinturas, desde las logias masónicas hasta el tren subterráneo.

Los modernistas encarnan la perplejidad de estas ciudades europeas exteriores a Europa y de estas urbes modernas que carecen de un pasado

acorde con tal modernidad. El remoto pasado de las ciudades peruanas o mexicanas, por ejemplo, no tiene nada que ver con la antelación de París o Londres. Faltan etapas, viñetas, ruinas y nombres. Por eso, los modernistas se ajetrean hurgando en Bizancio, en la Edad Media de torneos y paladines, en el Renacimiento cruel y exquisito, en las cortes abrumadas de lises, y hasta lamentan la muerte del Cid o la decapitación de Luis XVI, como si hubieran ocurrido a la vuelta de la esquina. Les urge una síntesis, la conquista de un pasado ilusorio, la reescritura de ejecutorias y títulos. Todo tendrá un aire de almanaque en lo estético y de apretada teosofía en lo religioso, en tanto las opciones políticas serán igualmente radicales y, paradójicamente, apolíticas: la restauración prefascista o el socialismo libertario, todo ello mezclado con un radical sentimiento de exaltación latina. Aunque se tornen corporativistas como Lugones o sandinistas como Florián Turcios y Salomón de la Selva, o permanezcan anarcoides como Alberto Ghiraldo, los modernistas serán siempre orgullosos latinos enfrentados con la prepotencia (ultramoderna) del mundo anglosajón.

El alto logro artístico del modernismo consiste en haber exaltado la autonomía del artista, ajeno a las clases sociales y a las tradiciones inertes de un pasado convertido en inconvincente reiteración. Esta autonomía, aunque irreal en la trama de la sociedad (de hecho, los modernistas se afanaban por conseguir empleos públicos y corresponsalías de prensa), alimentó un imaginario bizarramente aristocratizante que permitió construir la babélica isla de Utopía donde los modernistas erigieron sus castillos de *papier maché* y sus templos de crisoelefantina.

En sus peores expresiones, el modernismo tiene un aire de nuevo rico apresuradamente enculturado por la lectura de catálogos y Baedecker, la cursilería de mostrarse mucho más fino que el más refinado de los finos. En sus mejores conquistas, una renovación del lenguaje literario que nuestra lengua no conocía desde el barroco, y ello con la libertad de una actitud mestiza, de cuño americano. Se mezcló el afrancesamiento de los parnasianos con la celebración titánica de Whitman y la resurrección de prosodias olvidadas de nuestra propia tradición: el mester de clerecía, los poemas trovadorescos, el gongorismo. Con esta variada artillería, Rubén disparó sobre España, para reconquistarla. Se le resistieron Clarín y Unamuno; se le aliaron los Machado y Valle-Inclán. Como en cualquier moda, hubo modernismo estándar, rebajas de temporadas y venta de saldos fraudulentos.

Con todo, la vuelta de página de nuestras literaturas se produjo con nitidez. Henríquez Ureña sostiene que se puede identificar lo escrito en español como anterior o posterior a Rubén. Con un agregado de peculiar interés: el modernismo se volvió mercancía general. Los folletines se perfumaron de flores blasonadas, hubo giros modernistas en las letras de

los tangos y los boleros, se pintaron anuncios de publicidad y se diseñaron muebles y vajillas con arrebatos modernistas. Los primeros actores del cine mudo, las primeras reconstrucciones más o menos históricas de los remotos *pepla* que veían con encadilamiento infantil nuestros abuelos en las improvisadas salas de proyección, eran ocurrencias modernistas.

En un registro idealista, el modernismo sirvió para inventar América, o reinventarla. En la realidad de las relaciones económicas y políticas, los norteamericanos señoreaban sobre el itsmo y el Caribe, y los ingleses en Sudamérica. Pero en las páginas de los modernistas, la América Latina era un todo coherente y autónomo, caracterizado –enésima paradoja– por su obstinación europeizante, sin ahorrarse ningún exotismo, ni los indígenas del propio subcontinente.

El pleito de Hispanoamérica con la modernidad o, si se quiere, el desfase español con ciertos movimientos de modernización, fue resuelto hace cien años por algunos escritores, primero extravagantes y luego canónicos, que convirtieron la modernidad en manierismo y código de lo moderno. No fueron modernos pero modernizaron. No fueron modernos pero consiguieron ser modernistas.

Blas Matamoro



Sturge Moore: *Pan Mountain* (1893)

El «Frontispicio» de *Los raros*

Una fuente gráfica desconocida y una explicación

En noviembre de 1895 Rubén Darío adelantó en la *Revue Illustrée du Rio de la Plata* una página titulada «Frontispicio del libro de 'Los raros'», que sin embargo no incluyó en este libro al publicarlo un año más tarde, por lo que, como tantas de sus prosas dispersas, terminó siendo olvidada hasta que Erwin K. Mapes la recuperó y editó en 1938[1]. Desde entonces ha llamado la atención de varios críticos darianos, intrigados por el texto en sí, pero sobre todo por su papel en la génesis de *Los raros* y más aún por su relación con el famoso y en algunos aspectos siempre enigmático poema «Responso a Verlaine», que Darío escribió en enero de 1896 y que figura en lugar destacado en *Prosas profanas*. El «Frontispicio» y el «Responso», tan cercanos cronológicamente, pueden conectarse por sus imágenes comunes: la figura mitológica de Pan, que Darío empleó con frecuencia, y sobre todo el escenario «La Montaña de las Visiones», que no parece tener claros antecedentes literarios o artísticos, y que no vuelve a aparecer como tal en su obra[2]. En todo momento se ha supuesto que «La Montaña de las Visiones» es un escenario imaginario original del escritor. Voy a tratar de demostrar que el «Frontispicio» es en realidad y antes que nada una «écfrasis», esto es, la descripción de una obra de arte, en este caso de un grabado concreto y poco conocido: *Pan Mountain,* del pintor y escritor inglés Sturge Moore, publicado en la revista ilustrada *The Dial* en 1893 (ver imagen); y que a partir de esta consideración puede intentarse una nueva lectura.

[1] *Mapes, E. K. (ed.):* Escritos inéditos de Rubén Darío recogidos de periódicos de Buenos Aires, *New York: Instituto de las Españas, 1938, pp. 79-80. Aparece también en Darío, Rubén:* Obras completas, *Tomo IV, Madrid, Afrodisio Aguado, 1955, pp. 777-779 (en adelante OC).*

[2] *Entre la extensa bibliografía específica en torno al «Responso a Verlaine» hay que citar, al menos, los trabajos de Alan S. Trueblood («El 'Responso' a Verlaine y la elegía pastoral tradicional», en Magis, Carlos H., ed.:* Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas, *México, El Colegio de México, 1970, p. 861-870) y Teodosio Fernández («Rubén Darío y su lectura de Verlaine: para una poética de los años de Buenos Aires», en* La poesía hispanoamericana, hasta el final del Modernismo, *Madrid, Taurus, 1989, pp. 115-127), los que más han profundizado en el sentido de sus dos últimas estrofas y en sus relaciones con el «Frontispicio».*

The Dial es un buen ejemplo del desarrollo de las artes gráficas en la Inglaterra de la segunda mitad del XIX. Fue publicada por los dibujantes y editores Charles Ricketts y Charles H. Shannon en la «Vale Press», de Chelsea, una imprenta dedicada al fomento de la ilustración y el libro exquisito, en cuya labor confluían la tradición prerrafaelita, el movimiento «Arts and Crafts» de William Morris y el esteticismo inglés de la década de los noventa. De ella salieron sólo cinco números entre 1889 y 1897, de tiradas muy cortas, que no alcanzaron la difusión internacional de otras revistas contemporáneas como *The Yellow Book* (1894-97) o *The Savoy* (1896), promovidas por Aubrey Beardsley, el mayor de los ilustradores ingleses de los noventa, el más vinculado a Oscar Wilde y el preferido de Darío. En *The Dial* se dio a conocer, entre otros, el joven Sturge Moore (1870-1944), ejemplo menor de escritor artista, en la tradición inglesa de William Blake o Dante Gabriel Rosetti, iniciado en el esteticismo victoriano y cuyos primeros grabados y poemas presentan ya los temas mitológicos que dominaron, de manera cada vez más personal, toda su producción. Aunque *The Dial* era fundamentalmente una revista de arte, no faltaban en ella las colaboraciones literarias. Los artistas del círculo de Vale –Sturge Moore, Reginald Savage, John Gray, Lucien Pisarro, etc– publicaban allí sus grabados y dibujos, pero también notas críticas sobre Puvis de Chavannes, Gustave Moreau o el japonés Outamaro, sus propios poemas y cuentos, traducciones del simbolista belga Emile Verhaeren o de los himnos de San Francisco de Asís. Darío se interesó mucho por este tipo de publicaciones avanzadas, por lo que entonces llamó «revistas independientes, producidas por el movimiento moderno, por las últimas ideas de arte y filosofía, y de las que no hay país civilizado que no cuente hoy con una, o con varias»[3]. Y sobre las que ya en 1911 advirtió: «Esas revistas excepcionales, para un público restricto, no podían tener larga vida. Hoy se las disputan los coleccionistas»[4]. *The Dial* pudo conocerla, al menos su número de 1893, bien durante su visita a París a mediados de ese año, bien en la próspera, cosmopolita y culta Buenos Aires de fin de siglo, adonde llegó en agosto del mismo 1893 y permaneció cinco años importantísimos de toma de conciencia y militancia literaria modernista, de estudio y realizaciones, de profundización de su cosmovisión, depuración técnica y ampliación de su mundo de imágenes. En cualquier caso es evidente que el abundante material sobre las nuevas tendencias literarias y artísticas que debió reunir en París fue realmente asimilado, aprovechado y ampliado a partir de su llegada a la Argentina, donde se escribe y a cuyo espíritu responde el «Frontispicio»[5].

[3] *«La cuestión de la revista. La caricatura», en* La España moderna, *1899,* OC *III, 199.*
[4] *«Arthur Symons. 'Retratos ingleses'», en* Letras, *1911,* OC *I, p. 530.*
[5] *Sobre la ilustración inglesa, las revistas y concretamente* The Dial, *cfr., entre otros, Franklin, Colin:* The Private Presses, *Chester Springs, Pennsylvania, Dufour, 1969, pp.*

La palabra «Frontispicio» además de significar la fachada de un templo, forma parte del vocabulario técnico de las artes gráficas, y designa, según un diccionario de términos artísticos publicado en la época, «una composición dibujada o pintada, destinada a reproducirse por medio del grabado con el fin de adornar el título o la primera página de un volumen»[6]. En nuestro caso hay, pues, que ponerla en relación con otros títulos metafóricos que Darío empleó tanto para referirse a sus prólogos a libros que de esta manera quedaban prestigiados, incluso sacralizados («Atrio» o «Pórtico»), como para señalar el carácter pictórico de algunos de sus escritos («Acuarela», «Paisaje», «Aguafuerte», «Retrato», etc). Al afirmar que el «Frontispicio del libro de *Los raros»* se trata de una «écfrasis» me baso en la evidencia, en el simple cotejo con el grabado «Pan Mountain»; ahora bien, enseguida hay que añadir que esta o cualquier otra écfrasis es algo más complejo que una mera descripción: es también elección, afinidad o adecuación de la imagen visual con los intereses del escritor, interpretación, imaginación y escritura; y lo que realmente importa explicar es por qué en un momento dado Darío eligió el grabado de Sturge Moore, qué manera tuvo de verlo, de integrarlo en su mundo imaginario, de «trasponerlo» en fin, de llevarlo a otro medio, el literario, en el que adquirió una vida y un sentido propios. Por lo pronto, cabe decir que él partió de una imagen visual para ir progresivamente alejándose, dándole un tratamiendo literario cada vez más libre y personal, como puede observarse en la misma estructura externa del texto.

El «Frontispicio», que puede calificarse genéricamente de «poema en prosa», consta de cuatro partes –Raimundo Lida las llamaría «estrofas»– separadas tipográficamente[7]. Las transiciones entre estas partes están claramente marcadas por el comienzo de cada una de ellas: *Pan-La Montaña de las visiones-la luna-yo.* La primera parte sobre todo y algo menos la segunda constituyen la «écfrasis» o descripción propiamente dicha, en la que se va representando verbalmente la «Montaña de Pan» del grabado, con fidelidad, apoyándose casi gestualmente en marcas deícticas («Pan, el divino Pan antiguo se alza en primer término», «ese Pan que se alza en

81-102; y Houfe, Simon: Fin de Siècle. The Illustrators of the Nineties, *London, Barrie and Jenkins, 1992, pp. 14-19. Entre la escasa bibliografía sobre Sturge Moore cfr. Gwynn, Frederick L.:* Sturge Moore and the Life of Art, *Lawrence, University of Kansas Press, 1951 (especialmente su capítulo II «Aprenticeship in Art: 1885-1895», pp. 14-27, donde se dan muchos detalles sobre su colaboración con Ricketts y Shannon); y la introducción de Bridge, Ursula (ed.):* W. B. Yeats and T. Sturge Moore. Their correspondence 1901-1937, *London, Routledge and Kegan Paul Ltd, 1953, pp. X-XVII.*

[6] *Adeline, J.:* Vocabulario de términos artísticos, *ed. José R. Mélida, Madrid, La Ilustración Española y Americana, 1887, p. 270.*

[7] *Cfr. Lida, Raimundo: «Los cuentos de Rubén Darío. Estudio preliminar», en Darío, Rubén:* Cuentos completos, *ed. y notas de E. Mejía Sánchez, Adiciones y cronología de J. Valle-Castillo, Managua, Nueva Nicaragua, 1994, pp. 27-29.*

medio de la noche») y en imperativos («Mirad sus brazos de momia..., mirad su cabeza sin ojos.... Mirad, mirad en lo más negro de la montaña, y veréis...»), que aquí no son sólo las apelaciones al lector que animan tan frecuentemente las prosas de Darío, sino auténticas mostraciones, invitaciones a ver con los ojos o con la imaginación. La tercera parte y sobre todo la cuarta, que empieza con el pronombre personal y una visión propia: «Yo veo venir al caminante joven con la alforja y la lira...», continúan la descripción, pero introduciendo figuras no presentes en el grabado, e incluso inician una narración, de acuerdo a la tendencia del imaginario, tan fecunda literariamente, de inventar historias a partir de un cuadro. En todo caso esta división no compromete el sentido unitario del texto, un sentido que nace del vínculo que Darío establece entre el tema del misterio y el del arte, entre la Montaña de Pan y la figura del poeta.

En su etapa argentina, y muy concretamente en los dos años largos anteriores a la publicación del «Frontispicio», Darío vivió el misterio como una intensa experiencia, que, como todas las suyas, fue al mismo tiempo vital y literaria: participó en círculos ocultistas, teosóficos y espiritistas, continuando su «iniciación» emprendida hacia 1890 en Centroamérica; estudió y difundió la obra de investigadores y artistas de lo oculto y llevó esos temas a su propia literatura. Entre los escritores incluidos en *Los raros,* escritores que él consideraba «diferentes» de la sociedad y la literatura de su tiempo por razones de excelencia o de novedad o de simple marginalidad, hay muchos que fueron escogidos por la razón principal y a veces única de haber explorado temas tabú referentes al sexo, las anormalidades psíquicas, los sueños, la muerte o el más allá. Éste parece ser precisamente el caso de aquellos a los que dedicó artículos durante 1894, cuando comenzó a utilizar el título «Los raros» y a anunciar la próxima publicación del libro: Edgard Allan Poe, el conde de Lautréamont, Léon Bloy, Jean Richepin, Rachilde y el conde Matías Felipe Augusto de Villiers de L'Isle Adam[8]. No se suele advertir que en estos artículos Darío hizo continuas interrelaciones artísticas, comparando a los escritores con artistas plásticos igualmente «raros», dejando observaciones sobre las ilustraciones de sus libros, introduciendo incluso alguna «écfrasis»: del libro *Sueur de sang,* de Léon Bloy, informa que «fue ilustrado con tres dibujos de Henry de Groux, macabros, horribles, vampirizados»[9]; al hablar de *Las rimas de gozo,* de Théodore Hannon,

[8] *Sobre el orden de publicación de los artículos de* Los raros, *ver las informaciones, no siempre claras y coincidentes, de Barcia, Pedro L.: «Introducción» a* Escritos dispersos de Rubén Darío (recogidos de periódicos de Buenos Aires), *Tomo I, La Plata, Universidad Nacional, 1968, pp. 51-52; y de Torres, Edelberto:* La dramática vida de Rubén Darío, *San José de Costa Rica, Editorial Universitaria Centroamericana, 1982, pp. 392-393.*

[9] Los raros, OC *II, 329.*

cita el «abracadabrante aguafuerte» de Félicien Rops que le sirvió de frontispicio[10], un pintor difundido gracias a la crítica artística de Jorys Karl Huysmans, que a Darío le recordaba, a su vez, la poesía de Jean Richepin y al que consideró como el único artista equivalente a la perversa Rachilde: «un compañero tiene, sin embargo, Rachilde, pero es un pintor, un aguafuertista, no un escritor: Félicien Rops. Los que conozcan la obra secreta de Rops, tan bien estudiada por Huysmans, verán que es justa la afirmación»[11]; y hablando del drama *Madame la Mort,* de la misma Rachilde, describe «el dibujo macabro» del «visionario» Paul Gauguin que lo ilustra en términos comparables al Pan espectral del «Frontispicio»: «Un fantasma espectral en un fondo oscuro de tinieblas. Se advierte la anatomía de la figura; un gran cráneo; el espectro tiene una mano llevada a la frente, una mano larga, desproporcionada, delgada, de esqueleto; se miran claramente los huesos de las mandíbulas; los ojos están hundidos en las cuencas...»[12]. Paralelamente y desde su misma llegada a Buenos Aires, Darío empezó a publicar en la prensa su más importante serie de cuentos de misterio, que interrumpió bruscamente en 1895, año en que –según los datos de que disponemos hasta hoy– apenas publicó un solo cuento[13]. Esta disminución, tras una década de labor narrativa regular, puede explicarse por su dedicación cada vez más exclusiva a la preparación de *Los raros* y de *Prosas profanas.* En cuanto a su abandono temporal de los temas de misterio, probablemente tuvieron bastante que ver en ella los graves trastornos que el trato con lo oculto le estaba ocasionando: terrores nocturnos e insomnios, que unidos a su mucho trabajo, a sus conocidos «excesos», especialmente con el alcohol, al deterioro de su salud y de sus nervios, le llevaron ya entre 1894 y 1895 a necesitar períodos de descanso y reclusiones en hospitales

[10] Ibid., *428.*
[11] Ibid., *368.*
[12] Ibid., *370.*
[13] *Cfr. las notas de Mejía Sánchez y, sobre todo, las adiciones de Valle-Castillo a la citada edición de* Cuentos *de Darío. Enrique Anderson Imbert, en el capítulo «El cuento fantástico» de su libro* La originalidad de Rubén Darío, *observó que «en los años 1893-94 no sólo Darío escribió el mayor número de cuentos, sino que entre ellos aparecieron los temas de más novedad: misterios, magias, milagros, espectros de muerte, anomalías psíquicas y experimentos con el tiempo» (Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967, p. 226), y elaboró una larga lista de investigadores y escritores de lo oculto que influyeron en tales cuentos, junto a estos pocos dibujantes y pintores: «A. Beardsley, W. Blake, J. Bosco, Brueguel el Viejo, P. Gauguin, J. I. Grandville, H. de Groux, V. Hugo (sus dibujos), E. Munch, G. B. Piranesi, O. Redon, F. Rops, J.L.W. Turner» (p. 227, nota 6). Aunque reconoce que la nómina es «incompleta y desordenada», son casi todos nombres significativos para la literatura, no sólo narrativa, de Darío, a los que cabría añadir, entre otros y con una influencia muy específica, a Sturge Moore. Para todo este tema resulta también fundamental la edición de Ángel Rama de Darío, Rubén:* El mundo de los sueños, *Barcelona, Editorial Universitaria-Universidad de Puerto Rico, 1973.*

de Buenos Aires o de la isla de Martín García, convalescencias reales, por supuesto, pero al mismo tiempo muy literarias, que le hacían identificarse aún más con figuras como la de su admirado Verlaine, el *pauvre Lelian,* tan asiduo de los hospitales. Años después, en su *Autobiografía* (1912), se refirió a su dedicación a las ciencias ocultas en la Argentina: «Me había dado desde hacía largo tiempo a esta clase de estudios, y los abandoné a causa de mi extremada nerviosidad y por consejo de médicos amigos (...), no he seguido en esa clase de investigaciones por temor a alguna perturbación cerebral»[14]. Todos los que se han ocupado del asunto han señalado que en Darío se da al mismo tiempo una profunda atracción y un profundo temor por el mundo del misterio, y que su espíritu naturalmente supersticioso entró en contradicción continua tanto con las creencias tradicionales de la Iglesia católica, a las que trataba de alguna manera de mantenerse fiel, como con su propia razón y con la autoridad de la ciencia, que lo inclinaban al escepticismo.

En el grabado de Moore la representación del misterio va unida al mundo de la mitología, parte imprescindible del culturalismo de Darío, y más en concreto al dios Pan, figura de la que nos interesa recordar aquí sólo tres aspectos conocidos: su visión pastoril, como dios de incansable actividad sexual y aficionado a la música, perseguidor de ninfas y tocador de flauta, dos actividades que se identifican en la historia de Syrinx o Siringa, la ninfa perseguida, convertida en caña y transformada en flauta; la etimología popular que relaciona su nombre con la palabra griega *pan,* «todo», y que fue aprovechada por distintas filosofías panteístas para hacer de él un símbolo del carácter sagrado de la naturaleza; y sobre todo la leyenda de su muerte contada por Plutarco en el diálogo «De defectu oraculorum», según la cual, en tiempos del emperador Tiberio, se extendió por las islas del Egeo el grito «el gran Pan ha muerto»[15]. Este relato provocó, a su vez, una larga serie de interpretaciones desde que en el siglo IV Eusebio de Cesarea, aprovechando la coincidencia cronológica, pusiera en relación el anuncio de la muerte de Pan, síntesis del paganismo, con el nacimiento de Cristo y el comienzo de una nueva era. Por su parte, los pensadores y escritores decimonónicos hicieron uso constante de Pan y de su oponente arquetípico Apolo, o de la relación entre Pan y Cristo, así como de la doble leyenda «Pan ha muerto» y «Pan vive todavía» para expresar los conflictos que ellos sentían tan agudamente: materia y espíritu, paganismo y cristianismo, naturaleza y

[14] OC *I, pp. 133-134. Cfr. Torres, Edelberto:* ob. cit., *p. 355-361 y 371; y Fernández, Teodosio:* Rubén Darío, *Madrid, Historia 16-Quorum-Quinto Centenario, 1987, pp. 55-58.*

[15] *Plutarco: «La desaparición de los oráculos»,* Diálogos píticos, *en* Obras morales y de costumbres (Moralia), *vol. VI, ed. F. Pordomingo y J. Antonio Fernández, Madrid, Gredos, 1995, p. 385.*

arte, ciencia y mito, civilización o vuelta a la Arcadia[16]. Darío tuvo que conformar su conocimiento de esta figura por muy diversos medios, y aunque en su empleo del mito pueden rastrearse todas las dualidades citadas, el Pan que predomina básicamente en él es el habitante del bosque, «ninfomaníaco» y musical, como símbolo de la vitalidad de la Naturaleza y como afirmación de su propio paganismo vital y de su personalidad de poeta; el Pan siempre vivo, que desmiente la leyenda de Plutarco. «Pan vive; nunca ha muerto. Las selvas primitivas/dan cañas a sus manos velludas, siempre activas,/siempre llenas de ardor», dice en el «Salmo de la Pluma» (1889)[17]; y en «Revelación» (1907) vuelve a repetir: «Pan, el gran Pan de lo inmortal, no ha muerto!»[18].

Sin abandonar esta significación básica, a partir de Buenos Aires, paralelamente a la profundización tanto de su poética y de su cosmovisión como de su helenismo, Pan y sobre todo el bosque adquirieron una mayor complejidad y se insertaron en un sistema de imágenes más amplio. Es entonces cuando Darío hizo definitivamente suya la concepción analógica que está en la base de gran parte del romanticismo-simbolismo; comprendió, como él mismo dijo del joven Leopoldo Lugones, «lo que el Bosque es»[19]. Y el Bosque o la selva sagrada es un símbolo de la armonía de la naturaleza y también de la poesía; representa el corazón rítmico del universo y, como tal, entra en relación con la «mecánica celeste», el Sol-Helios y el Zodíaco de las constelaciones, con el Océano, la «vital Thalassa», y con «La Isla de Oro» en que se desarrolla el «Coloquio de los Centauros», la expresión más ambiciosa de esta cosmovisión, acaso el poema central de su etapa argentina: «el sátiro es la selva sagrada y la lujuria,/ une sexuales ímpetus a la harmoniosa furia;/ Pan junta la soberbia de la montaña agreste/ al ritmo de la inmensa mecánica celeste»[20].

Sobre este fondo del Pan vivo y de la selva sagrada, se proyecta, como una contrafigura, el grabado de Moore; de ahí que Darío comience el

[16] *Sobre el tratamiento literario de Pan desde la antigüedad hasta este siglo, cfr. Irwin, W. R.: «The Survival of Pan»,* PMLA, *vol. LXXVI, nº 3, June 1961, pp. 159-167; y sobre todo Merivale, Patricia:* Pan the Goat-God. His Myth in Modern Times, *Cambridge, Harvard University Press, 1969, que, aunque está referido fundamentalmente a la literatura en inglés, contiene frecuentes alusiones a otras literaturas y algunos datos iconográficos, entre ellos el* Pan Mountain *de Moore.*

[17] *Darío, Rubén:* Poesías completas *Tomo II, Madrid, Aguilar, 1967, p. 911 (en adelante PC).*

[18] El canto errante, *en* PC *II, p. 713. Para un tratamiento general de la figura de Pan en Darío cfr., además de Marasso, Arturo:* Rubén Darío y su creación poética, *Buenos Aires, Kapelusz, 1954; Hurtado Chamorro, Alejandro:* La mitología griega en Rubén Darío, *Madrid, La Muralla, 1967, pp. 132-144; y Fiore, Dolores A.:* Rubén Darío in Search of Inspiration (Greco-Roman Mythology in his Stories and Poetry), *New York, Las Americas Publishing Co., 1963, pp. 116-129.*

[19] *«Lo que encontré en 'Las Montañas del oro'»* (El Tiempo, *26 de noviembre 1897),* OC *IV, p. 901.*

[20] *«Coloquio de los Centauros»,* Prosas profanas, PC *I, p. 577.*

«Frontispicio» aludiendo a la leyenda de Plutarco, reconociendo esta vez que «las voces que un día anunciaron su muerte, no mentían». En su descripción del Pan muerto, brazos, ojos y boca, todos los sentidos vitales e instrumentos del placer, tan presentes en su literatura erótica, tan importantes en sus figuraciones del Pan vivo y de otros seres mitológicos representativos de las fuerzas sensuales, como sátiros y centauros, están invertidos: los «brazos de momia» han sustituido a los brazos aptos «para portar las ninfas rosadas en los raptos»; «la cabeza sin ojos», a los «ojos chispeantes» que miran a las ninfas desnudas o los actos amorosos de los afortunados dioses que poseen a Leda; «las secas mandíbulas», «la boca sin labios», «su boca que tanto supo de risa, de beso y de mordisco sensuales, y que sopló tan soberanamente los más bellos cantos de la flauta, lanza hoy un aliento frío en el muerto instrumento». No hay duda de que Darío vio en el Pan dibujado por Moore una representación de la muerte, aun de la propia muerte física, de la cesación de los placeres de los sentidos y especialmente del sexo, que le hacían sentirse vivo, pues como dijo en *El Oro de Mallorca* (1913): «Tengo esos ojos ansiosos de bellos espectáculos, esta boca sedienta de los gratos gustos, estas narices que buscan aspirar deleitosos perfumes, estas orejas que tienden a todos los armoniosos sonidos, este cuerpo que se va hacia los contactos agradables a más del sentido del sexo, que me une más que ninguno a la palpitación atrayente y creadora que perpetúa la vitalidad del universo»[21]. No puede dejar de observarse, además, que Darío se detiene a describir especialmente la boca del Pan muerto, que propicia otras asociaciones literarias o puramente arquetípicas: cuando dice que del soplo en la siringa también muerta «brotan desconocidos sones, extrañas músicas de sueños, melodías de misterios profundos» y enseguida repite la frase «lo que brota de la boca sin labios de Pan espectral», parece estar haciéndose eco del famoso título de Victor Hugo *Ce que dit la bouche d'ombre;* y no es difícil relacionar a su vez esta boca de Pan o de sombra con la entrada en el mundo del misterio o con la puerta del infierno.

Si el Pan vivo habita o es la montaña-selva sagrada, el Pan espectral habita o, más exactamente y de acuerdo con el grabado de Moore, es la Montaña de las Visiones. Estas dos figuras y estos dos paisajes culturales resultan inseparables, pues en último extremo no son sino representaciones del dualismo vida-muerte, que en Darío casi siempre remite a la imagen de la luz y la oscuridad. En el bosque sagrado, bajo la luz del Sol-Helios, el son de la flauta de Pan hace danzar a las ninfas y a los sátiros y su soplo es, como dice el verso de «Estival», «el que todo enciende, anima, exalta»; en la Montaña de las visiones, al helado soplo

[21] El Oro de Mallorca, *en Darío, Rubén:* La isla de oro/El Oro de Mallorca, *ed. Luis Maristany, Barcelona, J.R.S., 1978, p. 110.*

de la siringa muerta y bajo la pálida luz de la Luna suelen verse danzar «a la Locura que deshoja margaritas y a la Muerte, coronada de rosas». La personificación de abstracciones en figuras femeninas y la asociación de éstas con flores es muy antigua; el que Darío presente, además, a la Locura y la Muerte danzando no es casual. La danza suele ser en él una expresión más de la exaltación pánica, de la alegría del sexo y del ritmo analógico, una celebración o invitación a la vida, a sumarse al coro de las gracias (las ninfas) y de los sentidos (los sátiros), y un medio de conectar con la armonía cósmica. Por el contrario, en el «Frontispicio» habla de una «danza de muerte», de una «danza macabra», en la que el misterio (y el sexo como una parte más de él) invita a la perdición y al dolor. Esto puede explicar que termine la tercera parte con una alusión a las ninfas, identificadas, como en otros textos suyos, por los precisos detalles de «la cadera» y «la risa» que atraen a los ojos y a los oídos a través del boscaje; pero estas ninfas no son simplemente mujeres tentadoras, sino verdaderamente fatales, ménades enloquecidas o enloquecedoras, el componente sexual de ese «temible, misterioso, peligroso recinto» que es la Montaña de Pan.

¿Temible, peligroso y al mismo tiempo fascinante para quién? ¿Hay alguien al que atraen con especial fuerza las profundidades del misterio y del sexo, y al que amenazan concretamente la Locura y la Muerte? Sin duda Darío está señalando al joven poeta que hace su aparición en la última parte, ya completamente fuera de la escena del grabado; de esta manera termina conectando definitivamente la misteriosa Montaña de Pan con el tema del arte y del artista, que puede considerarse como su tema central, pues constituyó la manera que él tuvo de entender y de dignificar su propia vida y una fuente constante de imágenes para su literatura. Es dentro de su mitificación del artista, de su concepción del arte como religión y de su sacralización de la Belleza, donde la imagen del Bosque cobra todo su sentido: representa la Belleza y el camino espiritual seguido por el artista, el templo vivo donde habitan los dioses y al que peregrinan los poetas. Y en sus dos variantes de selva sagrada y de Montaña de las Visiones, puede entenderse como la doble cara de la iniciación artística: lugar de belleza y misterio, de revelación y búsqueda, de ensueño y pesadilla, de salvación y perdición.

En el momento en que escribe el «Frontispicio», su experiencia y prestigio permitían a Darío presentarse como un poeta iniciado en los secretos de la Belleza o el Misterio, como alguien que ha estado ya en la Montaña de las Visiones, que se cuenta entre los que saben «las voces sin palabras de las visiones, los que han oído, perdidos, ay, en la peregrinación, lo que brota de la boca sin labios de Pan espectral», y que por ello «ve venir» al joven poeta, prevé lo que le espera y puede aconsejarle. Un iniciado, esto es, un visionario, un profeta y un maestro, imágenes

de poeta que empleó con especial frecuencia a partir de entonces, y de las que se sirvió en el «Frontispicio» para hacer una advertencia a los escritores jóvenes, pero no una advertencia más sobre las exigencias y consecuencias siempre duras de la dedicación a la literatura, sino una advertencia sobre los peligros concretos de cierto tipo de literatura: la nueva, la generalmente identificada como «decadente», la representada por algunos de esos escritores que él calificó de «raros». Esto es lo que explica que en un momento dado pensase ponerlo al frente del libro. El proyectado «Frontispicio de *Los raros*» no se puede acabar de entender sin relacionarlo con la polémica sobre la literatura decadente y con la posición que Darío adoptó en ella; una posición matizada, incluso ambivalente, como puede comprobarse en sus artículos de entonces, empezando por los incluidos en *Los raros*. Si por una parte mitificó y hasta se identificó con los decadentes que luchaban por el arte nuevo y que se enfrentaban con los valores, las creencias y la moral burguesa, al mismo tiempo y cada vez con mayor insistencia, trató de distanciarse de sus aspectos más audaces y transgresores, los más atacados por los representantes tanto de la tradición como del progreso. Puede que no se entienda la personalidad de Darío si no se tiene en cuenta que su entusiasmo por la novedad estuvo acompañado de un profundo temor a romper con la autoridad y lo establecido, las jerarquías y los límites; si se olvida esa «naturaleza contemporizadora y pactista» que, como dijo Ángel Rama, lo caracterizó, y que acabó determinando no sólo sus opciones artísticas, sino su actitud general ante la sociedad y el mundo[22].

Algo más. En la polémica sobre el decadentismo, como en todos los debates culturales decimonónicos, los jóvenes fueron una referencia imprescindible: se discutían las relaciones entre la decadencia y la juventud, dos ideas aparentemente contradictorias, en cierto sentido como las de decadencia y regeneración, y desde distintas posiciones ideológicas se condenaban muy especialmente las consecuencias que la lectura y la práctica de este tipo de literatura y actitudes podían tener entre los jóvenes. Darío, que era ya reconocido como el máximo representante y difusor de la nueva literatura en Hispanoamérica, el más influyente entre los escritores jóvenes, también tuvo que ser sensible a ello, lo cual explica que, aparte de su defensa del individualismo artístico, aclare continuamente su responsabilidad: «Yo no soy jefe de escuela –responde a Leopoldo Alas, 'Clarín'– ni aconsejo a los jóvenes que me imiten; y el 'ejército de Jerjes' puede estar descuidado, que no he de ir a hacer prédicas de decadentismos ni a aplaudir extravagancias ni dislocaciones»[23]. Ya vimos que cuando estaba escribiendo sus primeros artículos para *Los*

[22] Ob. cit., *p. 12.*
[23] *«Pro domo mea»* (La Nación *30 de enero 1894),* OC *IV, p. 701-702.*

raros, antes del «Frontispicio», uno de los aspectos que más le interesaba de los decadentes era todo lo relacionado con el mundo de lo misterioso, lo sobrenatural y diabólico, lo patológico y perverso, un mundo que le atraía y horrorizaba profundamente, que vivió, sufrió y utilizó como tema de sus cuentos, para enseguida apartarse bruscamente de él. Y es aquí donde su identificación y al mismo tiempo su distancia respecto a los decadentes se hace más evidente. Cuando comenta irónicamente el célebre libro de Max Nordau, *Entartung,* en el que todos los artistas modernos son indiscriminadamente condenados como «degenerados», hay algo en lo que, sin embargo, se muestra de acuerdo:

> Pláceme la dureza del clínico para con el grupo de falsos místicos que trastuecan con extravagantes parodias los vuelos de la fe y las obras de religión pura.
>
> Así también a los que sin ver el gran peligro de las posesiones satánicas -que en el vocabulario de la ciencia atea tienen también su nombre-, penetran en las oscuridades escabrosas del ocultismo y la magia, cuando no en las abominables farsas de la misa negra. No hay duda de que muchos magos, teósofos y hermetistas están predestinados para una verdadera alienación[24].

Y él mismo va introduciendo advertencias y hasta tímidas condenas al referirse a aquellos «raros» que han ido demasiado lejos. Reconoce, por ejemplo, que, efectivamente, *Las Blasfemias* de Richepin «sería motivo para dar la razón al iconoclasta Max Nordau en sus diagnósticos y afirmaciones»[25]. De Rachilde dice, con una ironía que no deja de revelar cierta inquietud profunda: «La virgen tentada o poseída por el Maligno escribe las visiones de sus sueños. De ahí esos libros que deberían leer tan solamente los sacerdotes, los médicos y los psicólogos»[26]; «Entrar en detalles no podría, a menos que lo hiciese en latín, y mejor en griego, pues en latín habría demasiada trasparencia, y los misterios eleusíacos no eran, por cierto, para ser expuestos a la luz del sol»[27]; «¿Cómo dar una muestra de lo que escribe Rachilde sin grave riesgo...?»[28]. Al referirse al tratamiento transgresor que tanto ella como Sar Peladán y Barbey realizan del erotismo y, más concretamente de la homosexualidad, avisa: «Penetramos en un terreno dificilísimo y desconocido, antinatural, prohibido, peligroso»[29], frase que puede recordar «el temible, misterioso, peligroso recinto» de la Montaña de las Visiones. Igualmente sobre la ilustración de Felicien Rops a Théodore Hannon: «No aconsejo ver a

[24] *«Max Nordau»,* Los raros, OC *II, pp. 459-460.*
[25] *«Jean Richepin»,* Ibid., *p. 337.*
[26] *«Rachilde»,* Ibid., *p. 367.*
[27] Ibid., *p. 369.*
[28] Ibid., *p. 374.*
[29] Ibid., *p. 371.*

ninguna persona nerviosa propensa a las pesadillas macabras»[30]. Y antes de dar a conocer los *Cantos de Maldoror*, de Lautréamont, «un libro en que se oyen a un mismo tiempo los gemidos del Dolor y los siniestros cascabeles de la Locura»[31], cree necesario prevenir a los jóvenes:

> No aconsejaré yo a la juventud que se abreve en esas negras aguas, por más que en ellas se refleje la maravilla de las constelaciones. No sería prudente a los espíritus jóvenes conversar mucho con ese hombre espectral, siquiera fuese por bizarría literaria, o gusto de un manjar nuevo. Hay un juicioso consejo de la Kábala: 'No hay que jugar al espectro, porque se llega a serlo'. Y si existe autor peligroso a este respecto es el conde de Lautréamont[32].

Todas estas advertencias se resumen en el «Frontispicio», cuando poniéndose tácitamente él mismo como ejemplo, previene al poeta joven que la ruptura de los límites y el ingreso en lo prohibido pueden convertir en pesadillas sus sueños de amor y de gloria, conducirle no al paraíso, sino al infierno de la Locura y la Muerte: «Oh, joven caminante, vuelve; vas equivocado: este camino, tenlo por cierto, no te lleva a la península de las gracias desnudas, de los frescos amores, de las puras y dulces estrellas; vas equivocado: éste es el camino de la Montaña de las Visiones». Es significativa, además, la transformación que le anuncia: él «viene con la hermosa cabellera húmeda todavía, porque ha sabido guardar en ella el rocío de la aurora; las mejillas rosadas de besos, porque es el tiempo del Amor; los brazos fuertes, para apretar los torsos de carne»; pero por el camino que va «tu hermosa cabellera se tornará blanca, y tus mejillas marchitas, y tus brazos cansados». Senectud, enfermedad y agotamiento eran síntomas generalmente asociados a la decadencia. Por entonces puede que Darío pensase, con un convencimiento, ya dije, tan real como literario, que los primeros quebrantos serios de su salud, los primeros anuncios de su tan temida pérdida de la juventud, eran en gran medida un castigo real a su experiencia en la Montaña de las Visiones. Pero en todo caso también era consciente de que tales advertencias, que sin duda él mismo había recibido antes, servían de poco, incluso de que podían actuar como verdaderas incitaciones. Y, efectivamente, el joven del «Frontispicio» no escucha; llevado por la curiosidad, la inconciencia o el entusiasmo propio de su edad, o por una atracción más poderosa que el temor a cualquier castigo, continúa la marcha y termina perdiéndose en la Montaña. Comprendemos, en fin, que esta escena en el umbral entre el joven que avanza y la voz que trata de disuadirlo es una

[30] *«Teodoro Hannon»,* Ibid., *p. 428.*
[31] *«El conde de Lautréamont»,* Ibid., *p. 435.*
[32] Ibid., *p. 435-6.*

escenificación de los propios sentimientos de Darío, de su desdoblamiento entre la fascinación y el terror por el misterio, entre la adhesión y la distancia por el decadentismo; incluso entre el riesgo y la prudencia, la confianza y la duda, la esperanza y el desaliento con que siempre asumió la literatura y la vida. Y que el «Frontispicio» es como esas «Advertencias» que, al frente de libros de contenido escabroso, previenen tanto como invitan a los lectores[33].

Sería imposible decir con exactitud qué es lo que llevó a Darío a acabar no incluyendo el «Frontispicio» en *Los raros*. Lo único cierto es que éste se quedó al fin y al cabo en un «anuncio», el más importante e inquietante de los varios que hizo para preparar la expectación del público bonaerense, que iba a responder agotando rápidamente la edición[34]; y que el libro salió con una dedicatoria-prefacio en la que reprodujo y se reafirmó en los «Propósitos» con los que había abierto la *Revista de América,* fundada por él y Ricardo Jaimes Freyre dos años antes: «Ser el órgano de la generación nueva que en América profesa el culto del Arte puro, y desea y busca la perfección ideal; Ser el vínculo que haga una y fuerte la idea americana en la universal comunión artística...»[35]. Darío, que era muy cuidadoso a la hora de preparar los prólogos de sus libros, especialmente los de sus libros de poesía, terminó optando por uno mucho más directo, entusiasta y militante que «El Frontispicio», un verdadero «prólogo-manifiesto» del modernismo, como hizo en cierto sentido en *Prosas profanas;* algo que respondía mejor a sus proyectos generales de esos años y al resultado final del libro, en el que habían entrado autores como Leconte de Lisle, José Martí y, por supuesto, Fra Doméni-

[33] *Las advertencias de Darío sobre los límites y peligros del mundo del misterio seguirán repitiéndose en sus crónicas europeas. En ellas, por ejemplo, habla con desagrado sobre la moda parisina de divertirse en espectáculos macabros: «La verdad es que* no hay que jugar con la muerte, *y París está jugando (...) se puede despertar la Muerte y ponerse a bailar como en la Edad Media»* (La caravana pasa, *1902,* OC *III, p. 627-633). Al final del artículo «La labor de Vittorio Pica» (1907), dedicado a los «artistas macabros» de fin de siglo, dice: «la producción del espanto, del miedo misterioso e inexplicable, se advierte en todos ellos (...); son para pocos; son de los que nunca y en ningún caso, pueden ser populares. Y no se puede negar que nada tienen que ver con la salud y la frescura de lo que se califica de sano y normal»* (OC *I, p. 784-785). Y en varios lugares recuerda a De Groux o a Grandville como ejemplos de artistas que han terminado pagando con la locura su incursión en lo prohibido. Sobre todo ello véase Anderson Imbert, Enrique:* ob. cit., *pp. 197-213.*

[34] *Barcia, basándose en informaciones periodísticas de la época, dice que «la edición de* Los Raros *se agotó en quince días, plazo insólito para las prensas argentinas de fin de siglo»* (Ibid., *p. 55)*

[35] *La dedicatoria-prefacio a sus compañeros de* La Nación *Ángel Estrada y Miguel Escalada, aparece íntegra en Barcia, Pedro L.:* ob. cit., *vol. I, p. 48, de donde la tomo, ya que Darío la suprimió en la edición de 1905, en la que se suelen basar las ediciones posteriores. Ver también «Nuestros propósitos»,* Revista de América, *nº 1, 19 de agosto 1894, p. 1, en* La 'Revista de América' de Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre, *ed. facsimilar de Boyd G. Carter, Managua, Ediciones del Centenario de Rubén Darío, 1967, p. III.*

co Cavalca, que no cabía calificar como decadentes o asiduos a la Montaña de las Visiones. «No son *raros* todos los decadentes ni son decadentes todos los *raros»,* contestó poco después a Paul Groussac[36], insistiendo en su distancia o al menos en su no identificación exclusiva con ellos. Por lo demás, si alguna vez manejó la idea de reproducir el grabado de Moore junto al «Frontispicio», pudo haber razones técnicas, legales o de otro tipo que lo impidieron; y la primera edición de *Los Raros* terminó llevando en la portada un retrato suyo, obra de su amigo el pintor argentino Eduardo Schiaffino, a quien parece que se debió el diseño general del libro[37]. Entre los cambios introducidos en la segunda edición, estuvo precisamente la sustitución del «prólogo-manifiesto» por otro más templado y justificativo, en el que, como es habitual en las declaraciones de ese momento, 1905, el año de *Cantos de vida y esperanza,* Darío expuso «la evolución natural» de su pensamiento, mostró su apartamiento definitivo de ciertos entusiasmos juveniles, tales como su devoción por algunos decadentes que eran ya parte del pasado, pero se reafirmó en lo esencial de siempre: «Restan la misma pasión de arte, el mismo reconocimiento de las jerarquías intelectuales, el mismo desdén por lo vulgar y la misma religión de belleza»[38].

Alfonso García Morales

[36] *«Los colores del estandarte» (1896),* OC *IV, p. 875.*
[37] *Cfr. Barcia, Pedro Luis:* ob. cit., *Tomo I, p. 47.*
[38] *«Prólogo a la segunda edición»,* Los raros, OC *II 247.*

Lugones, 1897: socialismo y modernismo

Pocos años quedan para el fin de siglo en Buenos Aires y ese mundo moderno que ha marcado irremisiblemente la vida del país ya tiene descendencia: modernismo y socialismo se ponen de pie con pocos meses de diferencia. En 1896 culminan más de tres años de esfuerzos organizativos en la fundación del Partido Socialista, cuya Declaración de Principios es redactada por su máximo representante, Juan B. Justo. En 1897 se publica *Las montañas del oro,* primera obra de Leopoldo Lugones y uno de los núcleos del modernismo.

El socialismo justista es un clásico representante de la Segunda Internacional y, más aún, de la línea de la socialdemocracia alemana. Su emergencia es la de la problemática del trabajador en el seno de una sociedad que experimenta un fuerte desarrollo capitalista.

El modernismo, desde un punto de vista exclusivamente político, puede ser entendido como un modo de plantear qué lugar le corresponde al artista en un tipo de sociedad[1], como la dominada por el capital, que convierte su producto en mercancía y supedita su existencia como artista a la mediación del mercado.

La figura de Lugones encarna el esfuerzo por ligar ambas problemáticas, la del socialismo y la del modernismo, a través de la vinculación entre cuestión obrera y cuestión intelectual. En efecto, no sólo en la práctica Lugones forma parte de la fundación –primero en su Córdoba natal y luego en Buenos Aires– del Partido Socialista, donde milita y es un dirigente prominente, sino que además en su lírica aparecen temas inspirados por los valores socialistas. Vive interiormente su modernismo como un modo más de ser socialista. Esto es, vive su condición de artista como parte de su identidad socialista, de su crítica de la sociedad burguesa.

El trazo original del intento de Lugones estriba en entender que la legitimación del lugar del artista en la sociedad *burguesa* sólo puede ser resuelta en tanto se la sitúe en la órbita de la política, y, dentro de ésta,

[1] *Gutiérrez Girardot, Rafael:* Modernismo. Supuestos históricos y culturales, *México, Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. 31 y ss; Rama, Ángel:* Rubén Darío y el Modernismo, *Caracas/Barcelona, Alfadil, 1985, pp. 45 y ss.*

en el ámbito de la lucha socialista. Es que el modernismo se caracteriza por ser un repliegue interior, apolítico[2], del artista frente a una sociedad que no le reconoce, *a priori* y en cuanto tal, lugar alguno, sino que le obliga a ganárselo en el territorio del mercado.

El artista y el trabajador

Socialismo y modernismo, como se ha dicho, son dos modos de colocarse críticamente ante ese mundo nuevo del que son hijos. El tenor de la crítica que cada cual enarbola no es tanto cuestión de posiciones o interpretaciones personales cuanto del terreno desde el cual se ejercita: ya la política, ya el mundo intelectual. Porque uno de los rasgos que hacen a las relaciones sociales de ese capitalismo avanzado que ha venido a marcar a la Argentina finisecular es, precisamente, la diferenciación del mundo en ámbitos de acción profesional, y por tanto de vida material e ideal. Esta división del trabajo producirá situaciones que hacen florecer éticas diversas, relativas a esa posición en el mundo.

Lo que aquí resulta relevante entonces es en qué medida el esfuerzo intelectual de Lugones por ligar cuestión obrera y cuestión artística, o bien la suerte del trabajador y la suerte del artista, no se verá mellado por la posición (real e imaginaria) en la que él mismo se encuentra y se reconoce, que es la de un artista y, por tanto, la de un desarraigado de la sociedad en la que vive[3], de lo cual también es testimonio su modernismo.

El problema que aparece en consecuencia es si la relación que el modernismo establece –en nuestro caso, a través de Lugones– con el mundo existente a propósito de su preocupación por el sitio que en él ocupa el artista, puede ser compaginada con la que establece el socialismo –en nuestro caso, a través de Justo y, en cuanto militante, también por Lugones– con el mundo existente a propósito de su preocupación por el sitio que en él ocupa el proletariado. O, dicho de otra manera: ¿qué lugar ocupa el mundo existente –contra el que se lucha– en el proceso de su propia transformación, para el modernismo y para el socialismo?

Veamos cuáles son esas situaciones existenciales que Lugones buscará ligar.

El lugar del proletario, según la interpretación socialista que Justo recoge, es el del explotado, el de aquel que sostiene con su fuerza de tra-

[2] *Marinello, Juan:* Sobre el Modernismo. Polémica y definición, *México, UNAM, 1959, pp. 14-15.*

[3] *La noción de desarraigo social aplicada al caso del artista en la sociedad burguesa es de Mannheim, Karl: «El pensamiento conservador», en* Ensayos sobre sociología y psicología social, *México/Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1963, pp. 84-183.*

bajo el modo de producción capitalista y a su clase beneficiaria, la burguesía[4]. El lugar del artista, a los ojos del modernismo, es el del marginado, el de aquel cuya producción no tiene en principio sentido alguno pues no reviste *utilidad*. El artista debe reconocerse a sí mismo como mero productor. Esto generará una doble crisis: por una parte, debe ver en su obra una mercancía; por otra, debe aceptar que su talento es algo que se va a medir en la arena del mercado, por la simple ley de oferta y demanda. El lugar supremo del arte, y con él, el que ocupaba el artista en cuanto tal, queda mediatizado por el mercado. Ya nadie vale por lo que hace, sino que el valor pasa del prestigio del oficio y del modo personal de ejercerlo al que el mercado le dé a la cosa producida, sin más. El mercado constituye, en principio, un tribunal integrado tanto por neófitos, cuanto por iniciados y especialistas, puestos todos ellos en un pie de igualdad, dada su condición de consumidores.

Modernismo y socialismo son hijos del mundo capitalista, sí, pero cada cual a su modo. En primer lugar, la figura del intelectual preexiste, aunque bajo la forma del artista. En ese campo del trabajo intelectual opera una transición –la del artista a intelectual[5]– menos marcada que en el

[4] *«(...) Que la clase trabajadora es oprimida y explotada por la clase capitalista gobernante.*
Que ésta, dueña como es de todos los medios de producción, y disponiendo de todas las fuerzas del Estado para defender sus privilegios, se apropia la mayor parte de lo que producen los trabajadores y les deja sólo lo que necesitan para poder seguir sirviendo en la producción (...)» (Declaración de Principios del Partido Socialista, *redactada por Juan B. Justo en 1896; en adelante citada como DPPS).*

[5] *Este cambio de situación social del artista tiene un correlato en el modo de designar el oficio: es a fines del siglo XIX cuando nace el sustantivo «intelectual», que engloba y reemplaza al de «artista». El antecedente de la voz «intelectual» es el término ruso* inteliguentsia, *formulado por el novelista P. D. Boborkyn hacia mediados del siglo XIX, y reproducido y difundido casi simultáneamente por Iván Turgueniev. La* inteliguentsia, *que en la Rusia zarista designaba a un grupo social específico, se generalizó al resto de los países como sinónimo de aquellos poseedores de una cultura y un saber singulares. Pero será unas cuatro décadas más tarde, en Francia, cuando surja el término* intellectuels, *cuando así se autodesignen los firmantes del famoso* Manifeste des intellectuels, *publicado en el periódico* Aurore *el 14 de enero de 1898 para exigir la revisión del proceso Dreyfus. Entre los firmantes se encontraban, entre otros, Emile Zola, Marcel Proust, Anatole France y Léon Blum. Nacía entonces el vocablo como un modo de nombrar por igual a escritores, críticos, filósofos, historiadores e investigadores. La posibilidad de influencia social de éstos se basa en que el mercado ha creado un público de masas, y el ejercicio de esa influencia no lo realizan en tanto casta o corporación (a la manera de las sociedades antiguas o medievales) sino individualmente, gracias a que el prestigio otorgado por el público a la obra de arte revierte en su creador, al que transforma en una «personalidad». La noción de «intelectual» es entonces moderna, pues se halla ligada a la descomposición de las corporaciones y castas, que da lugar a la aparición de las* artes liberales, *y asimismo a la creación de un aparato burocrático estatal, que quiebra el monopolio aristocrático y del clero sobre los cargos públicos, ahora ocupados meritocráticamente por técnicos y especialistas. Es el fin del artista cortesano, subordinado, y el surgimiento del creador independiente, teóricamente libre de compromisos materiales (Marletti, Carlo: «Intelectuales», en Bobbio y Mateucci [dirs.],* Diccionario de Política, *México, Siglo XXI, 1984, 854-860).*

terreno de la política, donde la cuestión obrera nace con el surgimiento del trabajador industrial y el pasaje del socialismo utópico al socialismo autodenominado científico. Mientras el intelectual lucha contra su pasado de artista, el socialismo luchará –*ludditas* y anarquistas aparte– desde una posición nueva, original.

Desde el terreno político, ninguna estrategia socialista centrará la cuestión obrera en un rechazo radical del mundo capitalista, mientras que en el ámbito del arte la posición de los románticos alemanes o la de los modernistas sí vinculará su condición de desarraigados a una impugnación del mundo existente. Contrastada con el lugar del artista en la sociedad anterior, la idea de que la sociedad *burguesa* rechaza al intelectual por improductivo, que es constitutiva de la vivencia modernista, tiene verosimilitud. Pero tal cosa es impensable para el trabajador: el proletariado surge como medio de otros sujetos (los poseedores de capital) y no puede luchar sino para negar esa condición y salir de esa posición. El intelectual comienza a ser medio de otros sujetos sólo en el mundo *burgués,* pues antes –aunque lo fuera y su vivencia resultara meramente imaginaria– experimentaba su posición de artista como la de mayor libertad creativa y autonomía individual.

El trabajador no está en condiciones de vivir su identidad como un choque entre dos mundos, el externo y el interno, pues su persona (y su personalidad) está subsumida en el mundo del trabajo, mientras que el artista vive su nueva situación como una escisión entre dos mundos, el de los instintos materiales y el de las ideas eternas o principios abstractos que su oficio le permite encarnar, pues imaginariamente se reconoce como un heredero de la posición del artista en épocas precedentes. Para él, el nuevo mundo, las nuevas relaciones sociales, significan el fin de su individualidad (interioridad) de artista, mientras que para el trabajador el nuevo mundo es el que le ha dado la única identidad que posee: la de asalariado. En la negación de esa identidad centrará el socialismo el horizonte de la emancipación de la clase asalariada: se trata de la conquista de la individualidad, de la apropiación por el trabajador de su propia existencia. El significado individual del socialismo se halla en la ausencia de individualidad privada inherente al trabajador. No buscará restituírsela, sino simplemente hacerla posible.

El socialismo, así, se planteará el lugar del proletario en la sociedad futura como fin de su identidad de trabajador asalariado. Por su parte, el modernismo se planteará la ausencia de reconocimiento del artista en la sociedad presente, y buscará recomponer ese lugar a partir de la negación de toda mediación del mercado: se trata de recuperar el prestigio del oficio en cuanto tal. El ahora intelectual a la fuerza, busca rehacerse con la identidad del artista, recuperar el reconocimiento y el lugar social perdidos.

El socialismo justista es antes un camino que una meta, un movimiento y no un fin. Es concebido como un movimiento de maduración de la propia sociedad, y no como un plan previo o exterior a ella. El cambio de la sociedad en sentido socialista es una tendencia profunda de la propia estructura social, una fase de ésta. El trabajador genera y a la vez acompaña esas tendencias, para lo cual debe educarse en el seno de la sociedad existente. La noción de que es necesario que el proletariado comience a desarrollar sus aptitudes en los propios ámbitos del mundo capitalista (mundo productivo y mundo político) ejemplifica ese reconocimiento de cualidades en el orden existente por parte del socialismo[6]. El socialismo confía en que el desenvolvimiento de las instituciones del mundo capitalista llevará a su cambio raigal. En suma, la lucha de clase del proletariado es constructiva, portadora de progreso, en tanto va en dirección de las tendencias evolutivas de la propia sociedad existente[7].

El artista es, por definición, alguien dotado de unas facultades singulares. Lo que necesita no es aprender, sino ejercitarlas, incluso para perfeccionarlas. Pero para el artista es el mundo *burgués* el que no le otorga un lugar social para hacerlo, al obligarlo a abandonar su condición de tal para devenir intelectual.

Biografía de un desarraigo

Veamos cómo está situado vitalmente Lugones ante esas dos cuestiones, la del socialismo y la del artista, en el momento en que publica la obra *–Las montañas del oro–* donde las abordará.

Lugones, que en 1897 cuenta con 23 años, ya goza de cierto prestigio como escritor[8]. En los círculos intelectuales de Córdoba es considerado el principal representante del modernismo. En abril de 1896 ya ha pronunciado su primera conferencia en Buenos Aires, en el Ateneo, donde entre el público se encuentra la máxima referencia del modernismo, Ruben Darío. Lugones lee allí su «Profesión de Fe», una crítica del

[6] *«(...) por consiguiente, o la clase obrera permanece inerte y es cada día más esclavizada, o se levanta para defender desde ya sus intereses inmediatos y preparar su emancipación del yugo capitalista (...)» (DPPS). Nótese que los intereses a defender, apenas levantado el proletariado para encarar su propia lucha, son sólo los inmediatos, mientras que la defensa de los de largo alcance requiere una fase de previa* preparación.

[7] *«(...) mientras la burguesía respete los actuales derechos políticos y los amplíe por medio del sufragio universal, el uso de estos derechos y la organización de resistencia de la clase trabajadora serán los medios de agitación, propaganda y mejoramiento que servirán para preparar esa fuerza [revolucionaria de los trabajadores]» (DPPS).*

[8] *Los datos biográficos de este apartado están tomados de Alfredo Canedo:* Aspectos del pensamiento político de Leopoldo Lugones, *Buenos Aires, Marcos, 1974.*

modo de vida burgués. Días más tarde, Darío se refiere positivamente a Lugones en el diario *El Tiempo.*

Educado en los mejores colegios privados de la rica provincia de Córdoba y criado en el seno de una familia de la pequeña burguesía, donde el padre es un militante autonomista alsinista (esto es, favorable a Buenos Aires y contrario a los poderes del interior) y la madre una católica ferviente que lee a sus hijos la Biblia y demás textos religiosos, Lugones despierta el pavor del rector del Colegio Montserrat por encabezar la protesta estudiantil contra el régimen disciplinario y por sus lecturas filosóficas.

Desde 1892 participa de las tertulias de los intelectuales cordobeses. En diciembre de ese año éstos celebran un acto en el teatro Rivera Indarte, en el cual dan a conocer sus tendencias de librepensadores, anarquistas y socialistas, amén de modernistas. Allí está presente el rechazo de la cultura burguesa y maquinista. Lugones, que ya viste y recita de modo particular, lee su canto «Los Mundos», de tono rebelde y utópico. El acto termina en la calle, con consignas en favor de «la revolución socialista».

En 1893 Lugones inicia su primera aventura intelectual autónoma con la fundación, junto a Nicolás González Luján, del quincenal cultural y reformista *Pensamiento Libre.* El primer número aparece en octubre, y mientra Lugones lo lee y da a conocer a los intelectuales librepensadores en los cafés cordobeses, González Luján hace lo propio en sindicatos y fábricas. En el primer editorial Lugones afirma la necesidad de que el intelectual pueda decir su verdad, para lo cual debe liberarse de la alienación a la que lo somete la sociedad burguesa.

El diario cierra en diciembre de 1893, lo que lleva a Lugones a incorporarse como redactor del vespertino *La Libertad*[9]. Allí publica versos con el pseudónimo de Gil Paz, ensayos sobre literatura y críticas bibliográficas. Tanto en poesía como en prosa, se evidencia su distancia del hispanismo literario, cultivado por los escritores y profesores consagrados de Córdoba, quienes critican el *afrancesamiento* del modernismo, pues entienden que no refleja lo propio argentino y americano, de raíces hispanas. Critican a Lugones, puesto que –como se sabe– *todo lo que no es tradición, es plagio.*

En 1895 funda el Centro Socialista Obrero Internacional en San Francisco, el primero de toda Córdoba, y redacta su declaración de principios. Viaja entonces a Buenos Aires para comunicar a los principales dirigentes socialistas la constitución del centro cordobés. Juan B.

[9] *Ésta constituirá su primera experiencia de trabajo intelectual no autónomo, al servicio de otros, pero la segunda como empleado, puesto que la crisis económica que sacude a la Argentina en 1890 obliga a su padre a afrontar la economía familiar buscando trabajos a sus hijos. Gracias a sus amistades políticas, consigue un trabajo a Leopoldo como empleado municipal.*

Justo lo recibe en la redacción del diario socialista por él fundado, *La Vanguardia.*

A Lugones, su militancia socialista le trae problemas, dado el peso de los medios católicos en la provincia. Decide entonces trasladarse a Buenos Aires. En diciembre de 1895 escribe desde San Francisco al poeta Carlos Romagosa –al que conoce de las tertulias en el diario *La Justicia*– a fin de que lo recomiende a algún diario porteño como redactor. Romagosa escribe en febrero de 1896 al director de *El Tiempo,* Mariano de Vedia, donde Lugones comienza a trabajar en mayo.

Ese mismo mes Lugones diserta por segunda vez en el Ateneo, y lo hace sobre la misión del artista, que según él no debe rendir culto a la naturaleza sino a la belleza. Lee el «Misal Rojo».

Desde julio de ese año se incorpora al Centro Socialista de Estudios, uno de los grupos que confluirán en el congreso fundador del Partido Socialista, en el cual Lugones participará como delegado por Córdoba. Su militancia como organizador no oculta su carácter intelectual: durante su estadía en Buenos Aires, es invitado a disertar sobre el socialismo y las luchas obreras europeas en el Centro Socialista Universitario, del cual forman parte José Ingenieros y Roberto J. Payró, entre otros.

Al poco tiempo de celebrado el congreso fundador del socialismo argentino, Lugones comenzará a tener disidencias con sus nuevos compañeros. El primer problema surge cuando Lugones publica el 11 de julio de 1896 en el diario *El Tiempo* un artículo alabando al príncipe italiano Luis de Saboya, duque de los Abruzzos, de visita en Buenos Aires. La presencia del duque es un acontecimiento social para las clases altas porteñas. Lugones llega a afirmar que el espíritu, la ciencia y el arte son méritos indiscutibles de la monarquía. «La aristocracia de sangre es necesaria y respetable –escribe Lugones–. El hombre de raza desmiente pocas veces la herencia de honor que recibió de sus abuelos. Es un estado psicofisiológico. La ciencia afirma hoy día la selección de raza. Yo creo en la ciencia, y tengo el respeto de los príncipes»[10]. A tal punto es laudatorio el artículo que el embajador italiano se lo agradece por carta.

La crítica a Lugones dentro del socialismo la encabeza Domingo Risso, un dirigente de la Boca –barrio de inmigrantes del sur de Buenos Aires–, quien publica un artículo en *La Vanguardia* exponiendo la situación de explotación de los trabajadores en los países monárquicos, en el que acusa a Lugones de indisciplina ideológica, dada su falta de rigor científico y de principios socialistas. Risso, asimismo, conmina al comité ejecutivo del partido a tomar cartas en el asunto. Lugones se dirige por carta a ese comité diciendo «¿Qué afirmé yo? ¿Que había selección de

[10] *Citado por Canedo:* Op. cit., *p. 57.*

raza? ¿Y se peca por eso? En ese caso he pecado con Darwin, con Ferri, con Spencer»[11]. Finalmente, el tribunal partidario, integrado por Juan B. Justo, Roberto J. Payró, José Ingenieros y Antonio Piñeyro, dictaminó que el partido debía mantenerse ajeno a esa disputa ideológica[12].

El paso siguiente a este conflicto es la formación, por parte de Lugones junto con Augusto Kuhn y José Ingenieros, de una corriente de izquierda dentro del Partido Socialista, opuesta a la dirección encabezada por Justo, cuya línea consideran dominada por una ideología pequeñoburguesa. El grupo, mientras permanece en el partido, tiene su lugar de reunión en el Centro Socialista de Barracas al Norte, un barrio de obreros e inmigrantes. La actividad del Centro se basa sobre todo en la propaganda ideológica. Lugones da conferencias domingo por medio en la plaza Herrera, ante obreros e intelectuales, y, durante la semana, adoctrina en las casas de inquilinato. Entre los autores que comenta se encuentran tanto Marx y Bebel cuanto Baudelaire y Tarde.

La ruptura con el Partido Socialista comienza a cristalizar cuando esta corriente, en la que se cuentan también Macedonio Fernández y Augusto Bunge, decide editar en 1897 un periódico quincenal, *La Montaña.* Dirigido por Lugones e Ingenieros, en su cabecera figura la fecha de la Comuna de París («27 Nivoso del Año XXVI de la Comuna»). El primer número sale a la calle el 1° de abril y su editorial, sin firma, es una crítica del socialismo justista. Ideológicamente, el periódico encarna un socialismo libertario, que preconiza la espontaneidad organizativa en el terreno económico, un antiestatismo radical y el librepensamiento. Lugones reafirma la libertad moral del artista, cuya misión –sostiene– debe cifrarse en la verdad y la belleza.

El periódico circula más bien entre intelectuales que entre obreros. Su aparición es recibida con espanto por medios conservadores *(La Prensa* y *La Voz de la Iglesia),* que lo identifican con el anarquismo más radical, y solicitan al gobierno su prohibición.

Los integrantes del diario llegan a fundar una escuela de orientación socialista, la que conciben libre, sin estatutos, reglamentos ni directores, y difusora de una educación tendiente a la libertad y a la belleza. Entre los profesores, por decisión de los fundadores, se encuentra Justo, quien impartirá historia.

Lugones, entre tanto, prosigue su labor de difusión ideológica. Da conferencias día por medio en sindicatos y centros políticos. Forma parte de

[11] *Citado por Canedo:* Op. cit., *p. 48.*
[12] *Justo afirmó: «Creo que el artículo del compañero Lugones sobre el príncipe de los Abruzzos, aunque encierra ideas completamente reñidas con nuestra teoría, no da argumentos para la expulsión del autor del seno del Partido, como en general no lo da ningún error que no sea de carácter práctico» (citado por Canedo:* Op. cit., *pp. 48-49).*

la comisión organizadora de los actos del 1° de mayo. Ese día, luego del acto central en plaza Constitución, por la noche se celebra otro en el club socialista alemán *Vorwärts,* del cual Lugones es el principal orador. *La Montaña* edita un número especial con motivo del 1° de mayo, con textos de Paul Verlaine, Marx, Tolstoi, Macedonio Fernández, Ingenieros y el propio Lugones, quien, en su artículo, califica al Estado como «la maquinaria de tortura bajo cuya protección debemos moldearnos como las fichas de una casa de juego»[13].

Luego de recibir una sanción monetaria del intendente de Buenos Aires, Francisco Alcobendas, quien pretexta que un artículo de Ingenieros atenta contra la moral pública, y de sostener polémicas con diarios anarquistas como *La Armonía* o *El Oprimido,* el 1° de setiembre de 1897 se publica el último número de *La Montaña.*

El cierre de *La Montaña* realiza el doble desarraigo, político y artístico, de Lugones. El primero ya había comenzado con su salida del Partido Socialista, cuyos motivos, que van del elogio aristocrático de la monarquía a la crítica de «la ideología pequeño-burguesa» del justismo, constituyen todo un aviso de cómo está resolviendo Lugones su intento de ligar cuestión obrera y cuestión intelectual. Pero la breve experiencia de *La Montaña* no sólo significa la segunda etapa del desarraigo político lugoniano, sino que tiene resonancias también en lo artístico, dados los caracteres culturales del periódico. No es la primera vez que Lugones ve caer una empresa cultural autónoma, pues *El Pensamiento Libre* también había fracasado. Debe continuar entonces trabajando para otros. Su oficio de poeta no puede plasmarse como profesión libre, sino que permanece, a los efectos materiales, en estado de vocación.

Aunque no todas son malas noticias. Con el final de *La Montaña* Lugones puede, ahora sí, verse a sí mismo *fuera* del mundo en el que vive. Esa pugna que había iniciado impensadamente en el Colegio Montserrat, continuada con los poderes establecidos –políticos y culturales– de Córdoba, más tarde con la línea oficial del Partido Socialista y, finalmente, no sólo con sus pares anarquistas sino también y simultáneamente con el orden y la moralidad porteños, toca a su fin con victoria para Lugones, precisamente porque ahora puede autorrepresentarse como aquel que lucha contra los más fuertes poderes y por eso cae derrotado.

Para él, el artista debe poder ser libre y, en tanto tal, reconocido. Con su imaginaria expulsión del mundo ha conquistado su libertad. Pero ésta todavía se manifiesta como desarraigo. Veamos cómo intenta conquistar un reconocimiento que lo mantenga libre pero lo saque de su destierro.

[13] *Citado por Canedo:* Op. cit., *p. 58.*

Las montañas del oro, donde habita el poeta

Los rastros de la búsqueda lugoniana de ligar cuestión obrera y cuestión intelectual pueden encontrarse en su poema de 1897, *Las montañas del oro*[14], donde el proletariado y el poeta ocuparán unos sitios precisos.

El proletariado es, en primer lugar, un conjunto, no una determinada cantidad de sujetos. Lo que lo unifica es su situación de opresión, traducida en sus integrantes en una pérdida de todo rasgo de individualidad, de autonomía y de conocimiento. Tampoco el conjunto en cuanto tal posee subjetividad: es una masa, esto es, lo informe, lo dominado por lo cuantitativo. Asimismo, se encuentra en lo bajo, hundido, y su única marca vital es el andar, amén de unas ideas que –por su condición de masa– no puede explicitar: lo habitan, pero no son vividas por él. Las cualidades del proletariado, en tanto masa, son aquellas que requieren irracionalidad, como la autoinmolación.

Si el caminar es el único signo de que algo en él hay vivo, también da pistas de una fisonomía: se trata de un andar casi mostrenco, de exageradas zancadas. La marcha va de la oscuridad a la luz.

El sitio de la masa avisa qué lugar ocupa el poeta. Éste puede ver el conjunto, por lo tanto se encuentra en una posición más elevada, aunque no sepamos todavía si en las alturas, puesto que la masa –cabe recordar– está hundida.

Abre el poema escribiendo Lugones

Es una gran columna de silencio i de ideas
En marcha.
(...)
Va en esa gran columna de silencio i de ideas
Que el poeta ve alzarse desde las hondas grutas

El Sol es su vanguardia!

–Por las eternas rutas
Que accidentan la historia, van los pasos enormes.
Es un largo desfile de tinieblas informes.
(...)
El cielo se repite en las frentes radiosas
No importa que ellas sean claras, ó misteriosas
O formidables, siendo capaces del martirio.
(...)

[14] *Cito por la edición de Centurión, Buenos Aires, 1947.*

El poeta, como se ha visto, está separado de la masa, pero no alejado sino cerca, pues la divisa. Si la masa marcha en travesía, también el poeta está en pleno derrotero. Pero el poeta no viene de la oscuridad, ni va a la luz. No se puede ir adonde se está. Tampoco tiene el poeta una guía exterior: él es su propio conductor. Mientras el proletariado hace un camino terrenal, de las grutas a la luz, guiado menos por su voluntad que por un fenómeno natural (la luminosidad solar), el poeta se halla dividido, pues su pensamiento no es de este mundo, pero su cuerpo sí. El exilio es el de su cuerpo, que se aleja de Dios dejando allí el pensamiento, su cabeza, arrastrado/atraído por el barro de la necesidad mundana.

La frente del proletariado era una frente de masa, sólo capaz del sacrificio, y la única luz que en ella había era exterior, reflejada por su sudor. Pero la frente del poeta es la de la palabra, de ahí su luminosidad, que es propia.

El poeta es el astro de su propio destierro
Él tiene su cabeza junto a Dios, como todos,
Pero su carne es fruto de los cósmicos lodos
De la Vida. Su espíritu del mismo yugo es siervo,
Pero en su frente brilla la integridad del Verbo.

La luz a la que va a su encuentro la masa es la que irradia la cabeza, como hecho físico e intelectual, del poeta. Y ahora sabemos que es luz divina porque no sólo da voz y vista a la masa, sino porque también se hace cargo del mundo al darle sentido. Alumbrar es su misión, y para ello cuenta con Dios, al que está más próximo que a la masa.

Cada vez que una de esas columnas, que en la historia
Trazan nuevos caminos de esfuerzo i de victoria,
Emprende su jornada, dejando detrás de ella
Rastros de lumbre como los pasos de una estrella
(...)
Uno de esos enjendros del prodigio, uno de esos
Armoniosos doctores del Espíritu Santo,
Alza sobre la cumbre de la noche su canto.
El canto de esos grandes es como un tren de guerra
Cuyas sonoras llantas surcan toda la tierra.
Cantan por sus heridas, ensangrentadas bocas
De trompeta, que mueven el alma de las rocas
I de los mares. Hugo con su talón fatiga
Los olímpicos potros de su imperial cuadriga;
(...)
De sus grandes cabellos se ve surgir la aurora.
Dante alumbra el abismo con su alma. Dante piensa.
(...)

Whitman entona un canto serenamente noble.
Whitman es el glorioso trabajador del roble.
(...)
I todo cuanto es fuerza, creación, universo,
Pesa sobre las vértebras enormes de su verso.
Homero es la pirámide sonora que sustenta
Los talones de Júpiter, goznes de la tormenta.
Es la boca de lumbre surgiendo del abismo.
Tan de cerca le ha hablado Dios, que él habla lo mismo

El encuentro con la luz puede cegar e impedir el reconocimiento. Una respetuosa distancia debe relacionar el objeto con su fuente luminosa. La masa tiene una sutil tarea por delante: si se deja atraer porque la luz está por encima de ella, al intentar ponerla a su altura, quedará privada de una lumbre adecuada. Esa desigualdad entre la luz/poeta y la oscuridad/masa debe ser preservada, para que esta última sea iluminada. Pero también para que el poeta sea reconocido por la masa. La legitimación del poeta por la masa es el único episodio en el cual aquél aparece subordinado a ésta: si ese reconocimiento no se produce, su cuerpo seguirá vagando por el lodo terreno y nunca se reencontrará con su cabeza en la cima. La masa es la única que puede poner fin al destierro del poeta.

En todas las montañas sólo la cima es pura.
La cima es el esfuerzo visible del abismo
Que lucha en las tinieblas por salir de sí mismo.
El alma tiene una: Dios. Si el alma descuella
Sobre su propio vuelo, se reconoce en ella.

Pueblo, sé poderoso, sé grande, sé fecundo;
Ábrete nuevos cauces en este Nuevo Mundo:
Respira en las montañas saludables alientos;
(...)
Proclama á Dios, en frente de las excelsas lumbres
Del Sol. Los arrabales del cielo son las cumbres,
Castiga, si hai infamia qué castigar; nivela
Los antros, no las cimas; (...)
(...)
Los siglos te desean, pero tu alma está obscura
Todavía; la llama divina que fulgura
Sobre el total esfuerzo de las razas, no brilla
En tu cabeza. El árbol duerme aún en la semilla.
Mas la semilla en lo hondo del porvenir vegeta.
De ella surgirá este átomo, este sol:
Un poeta!
Un poeta? Es preciso. Dios no trabaja en vano.

La comunidad del poeta con Dios reside en que ambos están fuera de la masa. Son luz y habitan en las cimas. Y se enfrentan al mismo desafío moderno del desreconocimiento: al poeta se lo ha arrojado al territorio de la necesidad, por eso su cuerpo se ha escindido de su cabeza y deambula por el mundo, donde no la encontrará; a Dios se le niega su sitio, es decir, su imperio, en nombre del de la razón. Ambos pierden así su sentido en cuanto tales: Dios, al devenir otro objeto más del análisis racional; el poeta, en tanto es forzado a dejar de ser lo que es, y devenir un intelectual. Así, han dejado de estar indeterminados o, dicho de otra forma, ya no están determinados sólo por su propia subjetividad; han perdido su libertad de creadores (Dios es un artista y el artista es...). Les queda sólo una oportunidad, la de ser reconocidos por aquellos a los que el mundo moderno ha negado no su inefabilidad, sino su condición humana.

Una visión de torres bajo un alba dorada.
Allí está Dios. Su mano paternal levantada
Sobre el abismo, enseña las proficuas cosechas.
En su mirada de oro vibran sublimes flechas.
Su seno es inefable. Su poder no fatiga
Ni un pétalo de rosa, ni una antena de hormiga.
Vosotros los siniestros que le llamáis tirano,
(...)
Vosotros los apóstoles de la razón deicida
(...)
Oh admirables rebeldes de la luz: si os espanta
Que Dios reine en sus cielos, que su grandeza impere
En todo lo que vive i en todo lo que muere
(...)
¡Dejadle, por lo menos, que sea un hombre libre!...

Sólo le es dado tomar partido a aquel a quien la lucha no lo incluye. Esa exterioridad respecto de los contendientes y de lo que está en juego, es la que permite una elección libre, eso que los que están en liza desconocen. Dando testimonio de ese sitio cierra Lugones la introducción de su poema.

I decidí ponerme de parte de los astros.

Lo que constituye tanto una toma de partido por la masa cuanto una reafirmación de su voluntad de ocupar el lugar de aquellos que alumbran a las columnas de silencio en marcha.

Un socialismo apolítico

Para terminar con su identidad de asalariado en el futuro, el proletario afirma su identidad de trabajador en el presente, para lo cual elige involu-

crarse en la sociedad existente por la vía política. El orgullo de ser trabajador es un rechazo de los valores hegemónicos, de la irracionalidad, del lujo y de la comodidad *burguesas*[15]. Reconociéndose como proletario es como puede el trabajador llegar a dejar de serlo. Por su parte, el intelectual modernista quiere recuperar una identidad perdida, la de artista, y para dar señas de esa intención se aleja todo lo posible de la sociedad que se la niega al querer convertirlo en un productor de mercancías artísticas.

Llega así a un rechazo puramente negativo de la sociedad en la que vive. Alcanzado este punto, socialismo justista y modernismo no se compaginan. Ante este límite se encontrará Lugones, y lo resolverá convirtiendo el socialismo en un mero mecanismo de rechazo de la sociedad existente y, a su vez, concibiéndolo como lugar prometido donde recuperará esa su identidad perdida. Para Justo, repitiendo a Bernstein, el fin es nada y el movimiento, todo, lo que entre otras cosas da cuenta de una manera de entender la política en términos de larga lucha, caracterizada por la constancia y la paciencia histórica, nunca motivada por la ilusión de tener próxima la meta. Mientras, para Lugones el fin lo es todo, y el movimiento, nada, porque el movimiento implica andar por este mundo, recorrerlo en la certeza de que hay en él caminos que conducen a otro lugar. Lugones no concibe tal experiencia, porque el mundo existente es para él todo desarraigo, escisión entre espíritu y necesidad, pensamiento y cuerpo, interioridad y exterioridad.

De este modo, el ejemplo de Lugones es el del acercamiento al socialismo desde una mentalidad apolítica, que rechaza la lucha presente y futura por lo que ésta tiene de reconocimiento del mundo existente, aunque más no sea como único terreno en el cual la lucha puede tener lugar.

Pero ¿qué es lo que da lugar a esta conjunción de modernismo, socialismo y apoliticismo?

La incorporación plena de la Argentina al mundo capitalista en el último tercio del XIX, va a significar, para los intelectuales como Lugones, un cambio de situación social. Esa variación irá del reconocimiento a la exclusión, entendida ésta como la carencia de un lugar social desde el cual hacer valer el propio rasgo productivo para defender los propios intereses[16]. Para defenderse de la sociedad que no lo incluye ni reconoce, en lugar de establecer una alianza defensiva con los viejos poderes, Lugones huye hacia adelante.

Lugones se encontrará con el mismo problema que los románticos alemanes, su desarraigo en cuanto intelectual en el seno de la sociedad *bur-*

[15] *«(...) mientras una minoría de parásitos vive en el lujo y la holgazanería, los que trabajan están siempre en la inseguridad y en la escasez, y muy comúnmente en la miseria (...) estas condiciones [capitalistas] están agravadas por la ineptitud y rapacidad de la clase rica, y por la ignorancia del pueblo»* (DPPS).

[16] *Mannheim:* Op. cit., *136.*

guesa, pero deberá resolverlo en condiciones distintas. Su posición social en tanto artista es similar a la de aquéllos, pero el modo de resolver el problema que ésta plantea será diferente.

Las diferencias radican en la particular conformación de la sociedad argentina, donde el poder *burgués* significa en verdad la primera hegemonía que se consolida: los poderes viejos son derrotados por el proyecto político de la generación del Ochenta, que es el que salda la cuestión de la organización nacional. El proyecto del Ochenta es el primero que se despliega en todo el territorio, y somete a los poderes antiguos, meramente locales. Con él nace el Estado-Nación. Esto significa que no hay antiguo régimen alguno que reivindicar; lo precedente, la resistencia del interior contra la capital, no entra en el mundo de los valores de clase de Lugones. Así, la única oposición posible a la hegemonía *burguesa* es la del socialismo.

El socialismo es para Lugones una oportunidad de franquear el presente saltando de lo pasado a lo futuro, sitio imaginario donde el artista se reencontrará con el reconocimiento que esa sociedad pasada le aseguraba. Para esta operación intelectual Lugones cuenta con ciertos elementos que constituyen la base ideológica del socialismo argentino. Uno de ellos es el positivismo, que permite pensar el socialismo como una suerte de república de los intelectuales o de los sabios. Otro, la base biologista darwinista con la que el socialismo de la Segunda Internacional se llegó a representar la lucha de clases. De allí tomará Lugones la noción de selección de los más aptos.

Así como el socialismo justista proporciona a Lugones elementos ideológicos que dan cabida a la cuestión intelectual, le presentará frenos a su tendencia antiburguesa. En efecto, el socialismo con que se encuentra Lugones no implica una oposición raigal a la sociedad *burguesa,* sino que piensa su transformación involucrándose históricamente en ella. En este sentido, su gradualismo tiene un costado fuertemente político. Mientras, en Lugones va a predominar crecientemente el revolucionarismo.

Pero así como la oposición de Lugones al gradualismo justista es un modo de atacar el sentido político del socialismo argentino, su revolucionarismo es una forma de afirmar un deseo de no someterse a la política, pues no acepta ese momento de involucramiento en la sociedad existente que implica la lucha política.

A diferencia de los románticos alemanes, la oposición de Lugones a lo *burgués* no será la oposición a lo racional, sino, por el contrario, una confrontación hecha en nombre de la razón, pues el socialismo se apropia de la racionalidad científica para desde allí criticar la irracionalidad del capitalismo[17]. Del mismo modo, esa oposición no significará por el

[17] *«(...) no sólo la existencia material de la clase trabajadora exige que ella entre en acción, sino también los altos principios de derecho y justicia, incompatibles con el actual orden de cosas (...)»* (DPPS).

momento –como sí había sucedido con la de los románticos alemanes– un rechazo raigal del liberalismo ni un compromiso con lo tradicional; se sustentará antes bien en un antimaterialismo entendido como impugnación del mercado en tanto parámetro objetivo e impersonal de todas las producciones sociales, sobremanera la artística, que para Lugones es el paradigma de lo espiritual. Lugones busca la restitución de una posición social históricamente perdida, pero no de todo el mundo que la contenía y la hacía posible.

Modernismo y socialismo se desencuentran en cuanto a esta cuestión del sitio que le cabe al mundo existente en el proceso de su propia transformación. Lugones es el testimonio de ese desencuentro. Su operación intelectual de intentar ligar ambos relatos se hace, entonces, apolitizando el socialismo, al convertirlo en un acto de rechazo puramente negativo de la sociedad existente. El socialismo representa para Lugones un enarbolar valores opuestos a los hegemónicos, el aviso de una impugnación moral y, así, la expulsión del mundo existente del proceso de su propia transformación.

El socialismo de Lugones es al fin una prolongación de su identidad modernista, porque es artístico/estético y no político, en tanto permanece centrado en la problemática del artista. Su socialismo es al fin un modo más de seguir siendo modernista. La figura del proletario cumplirá en su discurso el papel de señal de la catadura moral del mundo existente, pero la causa profunda de la necesidad de abolir tal orden es la posición que en él ocupa el artista.

Si el intento originario de Lugones era subordinar la cuestión del artista a la cuestión del proletario, y así plantear el modernismo como continuación del socialismo, el resultado será el inverso: privilegiará finalmente lo intelectual a lo obrero y lo modernista a lo socialista.

El socialismo, retrospectivamente, será no más que otra estación en ese trayecto lugoniano en busca del lugar del artista, aunque –eso sí– la primera, la de partida.

Javier Franzé

Una paradoja en la corte europea: José Fernández

De Sobremesa se erige como novela de artista, producción característica del fin de siglo, como ocurre con *À Rebours* de Huysmans y aún con algunas decididamente románticas, como *Ardinghello y las islas bienaventuradas* (1787) de Wilhelm Heinse y *Lucinde* (1799) de Schlegel. Sus formas serán múltiples (diario, ensayo, diálogo), pero coinciden en «la respuesta a la pregunta por el para qué del arte», puesto que «sus protagonistas se afirman mediante la negación de la sociedad y el tiempo en que vivieron» y en la búsqueda de una utopía (Ardinghello), de una plenitud (Lucinde) o de mundos lejanos y pasados» (Gutiérrez Girardot p. 447). Junto a otras obras como *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde o *À rebours* de Huysmans, algunos autores como Rafael Maya atienden con preferencia a los ideales de regeneración política de Silva y le emparentan, como hijo del siglo, con *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* de Ángel Ganivet o con *Las confesiones de un hijo del siglo* de Alfred de Musset, *El discípulo* de Bourget, o *El culto del yo* de Barrès, autor cuyo individualismo psicologista orienta en gran medida las teorías de Silva.

Recuperar hoy la novela de José Asunción Silva es una pregunta indirecta que late en el prólogo de Gabriel García Márquez a la edición de la misma. Por supuesto, en el intento de recuperación no deja de influir la conmemoración del centenario, pero a su vez es cierto que a través de los años la crítica se ha decantado más favorablemente hacia su única novela que hacia su poesía. Tal vez la época de claro individualismo y personalización que vivimos a todos los niveles justifique la recuperación de la obra, pues, como señalaba Milagros Caballero, el diario de José Fernández es una confesión y como tal «redobla su sentido hoy a fines del siglo XX, cuando proliferan las biografías y autobiografías, los libros de memorias y recuerdos. En definitiva cuando el ser humano pretende apresar ese tiempo fugaz que es la causa de su existencia». De hecho a fines del siglo estamos viviendo una lenta pero acuciante recuperación de los valores románticos que, del mismo modo, insistían en la valoración de lo individual.

El individualismo se relaciona a su vez con uno de los temas claves que se vive en este otro fin de siglo: el reconocimiento y aceptación de

la diferencia. La diferencia entendida como el ser otro dentro de una cultura dominante. Hace unos años Ángel Rama señalaba como elemento fundamental del modernismo el acceso del hombre americano a la cultura creada por Occidente, cuando comienza un «mercado internacional para los productos literarios». Mercado en el que quiere inscribirse el propio Silva, pues al igual que Larreta o Darío trata de integrarse «mediante creaciones que expresen directamente el mundo europeo» (p. 43). De hecho al igual que ocurre con otros novelistas, Silva retrata la «realidad psicológica del hombre hispanoamericano fuera de su hábitat particular» como indicaba Moreno Durán, del mismo modo que lo harían Mallea en *La bahía de silencio* o Caballero Calderón en *El buen salvaje.*

De este modo la obra se convierte en paradigma de un acceso a la cultura desde la «diferencia». Al comienzo de *De Sobremesa* es claro un proceso que se inicia desde el reconocimiento de la diferencia cultural (explicación de sus reacciones a través de la ley de la herencia), hasta el reconocimiento de la diferencia entre el autor y sus contertulios al final, lo que termina convirtiendo la obra en una novela de artista. De este modo se inserta Silva en la novela de fin de siglo, en cuyo protagonista «se delinea la marginación respecto a la sociedad burguesa» (p. 53, Klaus Meyer-Minneman), es decir donde el artista se siente diferente del mundo utilitario y burgués que le rodea.

La novela se centra en la estancia europea de José Fernández, básicamente en París (ciudad de «deseo y muerte», según Consuelo Triviño), pero también en Londres e Interlaken, situado en Suiza, donde José Fernández se refugia tras creer que ha asesinado a Lelia Orloff. Rodeado por la naturaleza, esbozará un proyecto político signado por la barbarie y, en cierto modo, como señalaba Juan de Garganta, con reminiscencias de Oscar Wilde, quien en *El alma del hombre bajo el socialismo* (1891) defendía una actitud anarquista de fondo aristocrático. Su propuesta de un gobierno duro y fuerte, con tonos dictatoriales a lo Nietzsche (el genio como la acumulación de las fuerzas creativas de una nación), que provoque la paz y el progreso, se relata desde la imaginación: «desde la entrada a la capital, a sangre y fuego, entre el estallido de las bombas y las descargas de la fusilería del ejército vencedor, mandado por lo más selecto de la aristocracia conservadora, mis primos los Monteverdes, atléticos, brutales y fascinadores, improvisados generales en los campos de batalla... los viejos jefes encanecidos en el servicio, el general Castro y los dos Valderramas, por ejemplo, hasta el día en que estos vejetes venerables y estorbosos para mi plan duermen tranquilos en la tumba junto con los jefes civiles del partido vencido, que sesentones y tiritando de miedo presenciaron el triunfo cruento el día en que se implantó la dictadura» (p. 264). De este modo, con el tiempo se darán cuenta de que los problemas «que a sus padres les parecieron insolubles, se resolvieron

casi de por sí al fundar un gobierno estable y darles ocupación a los vagos, al cultivar la tierra y al tender rieles que facilitarán el desarrollo del país» (p. 264).

Esta propuesta signada por el progreso y el trabajo mantiene en el fondo un paradigma anglosajón: José Fernández se hace eco de la «nordomanía» que subrayará más tarde (1901) Rodó en sus contemporáneos, es decir, una América *deslatinizada* y «regenerada luego a imagen y semejanza del arquetipo del Norte». Si bien en el caso del protagonista de *De Sobremesa,* a este proyecto imitativo de lo anglosajón se une otro de procedencia hispana, dado que el poder ha de ejercerse desde una dictadura culta, una especie de aristocracia.

El proyecto de gobierno es, como todos los proyectos que han aparecido en la literatura hispanoamericana, desde *La Historia General del Perú* del Inca Garcilaso a la famosa isla de *El Periquillo Sarniento* de Lizardi, una utopía. Su posibilidad de existencia pertenece a la imaginación, a la «isla» de Interlaken (no en vano el lugar en la realidad se encuentra rodeado por los lagos Thun y Brienz, es decir, por el agua, al igual que la isla). El proyecto, como sabemos poco después, no se llevará a cabo por una especie de destino fatal relacionado con el proceso amoroso. Pero también por la misma crítica que le hace el médico inglés Rivington, el hombre práctico, símbolo del utilitarismo que caracteriza a lo anglosajón, como indicaba Rodó: «Si ha podido decirse del utilitarismo que es el verbo del espíritu inglés, los Estados Unidos pueden ser considerados la encarnación del verbo utilitario» *(Ariel,* p. 33).

Esta búsqueda del ideal político y económico se une, cómo no, al tema de la raza y de la evolución histórica, siguiendo el modelo spenceriano. La presentación de una raza vital y fuerte, fruto del enfrentamiento de los contrarios, de la polaridad, más que de una degeneración, se enfrenta a la decadencia del mundo occidental. Una raza mestiza y contradictoria, como el propio José Fernández señala, explica y justifica su actuación por el choque violento entre sus dos personalidades. En este sentido Silva es una consecuencia clara de las teorías naturalistas del determinismo de la raza y de la influencia del medio[1]: «Hijo único del matrimonio de amor de dos seres de opuestos orígenes, dentro de mi alma luchan y bregan los instintos encontrados de dos razas, como los dos gemelos bíblicos en el vientre materno. Por el lado de los Fernández vienen la frialdad pensativa, el hábito del orden, la visión de la vida como desde una altura inaccesible a las tempestades de las pasiones; por el de los Andrades, los deseos intensos, el amor por la acción, el violento vigor físico, la tendencia a

[1] *Señala Meyer-Minnemann que el procedimiento naturalista de explicar las conductas humanas por el origen, la época y el medio, continuó durante el posnaturalismo, si bien se unió a la psicología, especialmente a través de Paul Bourget.*

dominar a los hombres, el sensualismo gozador» (p. 291). En cierta medida, a través del matrimonio de sus padres, ejemplifica el clásico modelo del conquistador y la fuerza americana, de la civilización y la barbarie, mestizaje inconsciente en Silva, por supuesto, pero que se pone de manifiesto en el paradigma que ofrece José Fernández.

La herencia justifica la violencia del artista, sus reacciones encontradas, fundamentadas a su vez en las teorías tanto de un naturalismo determinista a lo Zola, como de la psicología analítica que estudia todas las reacciones y trata de averiguar el por qué a través de la materia o de la genética (Bourget). La herencia determina la violencia y la brutalidad, como indica Guyau: «Las tendencias hereditarias no son otra cosa que hábitos adquiridos, es decir acción acumulada; la acción de nuestros antepasados que nos impulsa aún hoy a obrar, y que, en ciertos casos, rompe nuestro equilibrio interior» (Guyau, p. 52). Rivington confirmará esta formulación de las teorías de la herencia, en uno de los elementos que más tarde Darío señalará como afirmación de lo hispano frente a lo anglosajón: la fe, elemento tradicional en su cultura que se contempla no como condición voluntaria del ser humano, sino como atavismo: «Puede usted tener deseos de no creer pero las influencias atávicas que subsisten en usted lo obligan a creer» (p. 285). A este determinismo habría que añadir la influencia del medio, presente a su vez en algunas páginas de la novela y que se traduce en la constante histórica de Hispanoamérica: «proceder a la americana del sur y tras de una guerra en que sucumban unos cuantos miles de indios infelices, hay que asaltar el poder» (p.260)

Existe una íntima relación entre lo racial, lo nacional y lo político, de modo que resulta casi obligada la cita a los personajes de *La Tempestad* de Shakespeare, hábilmente situada en boca de un inglés, lo que hace olvidar la importancia que el tema adquiere en aquellos momentos en Hispanoamérica: «¿No cree usted más cómodo y más práctico vivir dirigiendo una fábrica en Inglaterra que ir a hacer ese papel de Próspero de Shakespeare con que usted sueña, en un país de calibanes?» (p. 288). Efectivamente, el proyecto de José Fernández se transformará en una isla más de la utopía. Su propósito fracasa pues, como nos dice el analítico Rivington, falta la costumbre: «Usted no tiene el hábito de ejecutar planes y esa es una educación, un *entrainement*» (p. 288). De esta manera el hombre se define como un soñador, una utopía viviente que no logrará ninguno de sus proyectos, pues «el sueño es el enemigo de la acción» (p. 288).

La diferencia entre la mentalidad occidental que hemos subrayado y la utopía soñadora de José Fernández, hacen de *De Sobremesa* una novela paradigmática de la «postura original y profundamente americana que adoptó Silva ante la decadencia europea y su literatura» (p. 215, Lisa E. Davis). El americanismo del protagonista resulta ser un obstáculo para la

inserción en un mundo cosmopolita y racional, lo que inicia su enajenación y nostalgia, que irá aumentando a lo largo de la novela hasta centrarse en su pasión por Consuelo, hispanoamericana como él y último episodio narrado de sus aventuras amorosas.

La genética será, por tanto, la raíz en la que se fundamentan las distintas acciones de Fernández, su constante polaridad, que finalmente se decantará en la novela por el proceso analítico de la relación sueño/realidad, (no menor en cuantía que la relación vida/muerte, que aparece, igual que la primera, dentro de su producción poética). En la utopía se centra la novela, el mundo de los sueños, el mundo de lo inaccesible, o de la no-realidad, el mundo literario o el mundo del arte: José Fernández es otro nuevo paradigma, si bien más mundano y cosmopolita, de su personaje poético Juan de Dios, quien, obsesionado por llevar a la realidad lo que lee en los libros, fracasa una y otra vez[2].

Los sueños configuran el mundo de lo imposible, el pensamiento que se debate entre la realidad y el ideal. Fiel a su raza y a su origen, se decanta por los rasgos hispanos frente a lo anglosajón práctico de Rivington: «¡La realidad! ¡La vida real! ¡Los hombres prácticos!... ¡horror!... Ser práctico es aplicarse a una empresa mezquina y ridícula, a una empresa de aquellas que vosotros despreciásteis, ¡oh! celosos, ¡oh! creadores» (p. 296). El utilitarismo resulta ser el enemigo de las grandes misiones, de los hechos inconcebibles, el enemigo del creador, señalará; ni Bolívar, ni Colón, ni Dante, ni Tasso, ni Petrarca, ni Rembrandt fueron prácticos.

La relación entre sueño y realidad, a su vez formulación de la «diferencia» (hispanoamericano/europeo) en la que se ve inserto José Fernández, nos introduce en el contenido romántico de la novela. Romanticismo que a su vez se manifiesta en su preferencia por el pasado. El ambiente que establece Silva es, si bien *art nouveau,* una reunión de amigos en la que sobresalen el tedio y el cansancio del artista, ante un mundo que accede de modo inevitable a la decadencia[3]. El ideal romántico, la creencia en un mundo basado en los rasgos humanitarios, se fragmenta. Occidente no tiene la respuesta y el modernismo oscila finalmente entre la fe en el ideal y la decepción.

La actualización de la obra, puesta de manifiesto en lo que García Márquez en el prólogo a *De Sobremesa* señalaba como técnica cinemato-

[2] *«Leyó de Emilio Zola un solo tomo/y se creyó Muffat/de Aniceta Contreras que era entonces/una semi Naná/(...)/Al través de los libros amó siempre/mi amigo Juan de Dios/ Y tengo presunciones de que nunca/supo lo que es amor». «Lentes ajenos»,* Gotas amargas. *Así mismo el tema de Juan de Dios continúa en «Cápsulas».*

[3] *El decadentismo en la obra de Silva es uno de los aspectos más trabajados por la crítica, entre las que merecen destacarse: Luis Iván Bedoya, Lisa E. Davis, Hans Hinterhauser, Aníbal González, Juan Gustavo Cobo Borda, Fernando Charry Lara, etc.*

gráfica, lleva al lector a sentirse plenamente espectador de la acción. Presente paradójico, puesto que el elemento básico será la actualización de un recuerdo, una recreación del pasado que tiene por objeto, no como en los modernistas, la creación de una nueva forma artística (como ocurre, por ejemplo en las *Sonatas* de Valle-Inclán), sino el sentimiento de pérdida y de nostalgia que es connatural al romanticismo. De este modo, según sucede en un gran número de obras románticas, entre ellas *La marquesa de O* del alemán Heinrich von Kleist, la obra se inicia desde el tiempo favorito de Silva, especialmente en su poesía: el recuerdo, la acción de un pasado llevada al presente en una tertulia de amigos. Un recuerdo que, además de actualizarse en la lectura del diario, se origina en otro recuerdo, un asesinato frustrado, analizado a través de una mirada retrospectiva en la que se trata de investigar la causa de una acción «degenerada» (el asesinato de Lelia). El pasado tamizado por el sentimiento del recuerdo, tal y como surge en la teoría romántica, da forma al presente y lo condiciona, por lo que resulta imposible evadirnos de él.

La diferencia respecto al romanticismo estriba en que en Silva el sentimentalismo romántico se transforma en sensibilidad (Rafael Maya). En el caso concreto del pasado, el autor se centra en la necesaria actualización del recuerdo, la convocatoria de su presencia, y su final transformación en símbolo; de ahí que adopte como fórmula más adecuada la del diario[4].

La lectura del diario viene a resultar un proceso de «desrealización», haciendo propio un discurso claramente paradójico. De hecho el diario, escrito confesional, se lee en una reunión de amigos, ante la insistencia de que aclare el sentido de «Villa Helena» y de que cuente su estancia en París, lo que en cierto modo deja traslucir un deseo de *épater le bourgeois*. De diario íntimo pasa a ser novela, en la que no deja de estar presente la psicología de Silva o como señala Cobo Borda, la caricatura del poeta, su retrato deformado, su caída en los infiernos y su acceso al paraíso. Frente al símbolo, resumen de un proceso analógico, se sitúa la paradoja, la contradictoria psicología del propio José Fernández y de sus experiencias amorosas, oscilante entre el erotismo, la búsqueda de placeres y sensaciones, y el idealismo más austero. Paradoja que viene signada desde el principio por el enfrentamiento entre la realidad y la ficción. Incluso su amor por Helena es más un producto de sus ficciones que una situación real, (al indicarle el médico que la busque y se case con ella, es decir se inserte en la «normalidad», se sorprende). De hecho es el ser inalcanzable, un enamoramiento etéreo y desrealizado, arrancado de la

[4] *El diario coincide con el modo adoptado por María Bashkirtseff, a la que dedica uno de los más amplios párrafos de su novela y cuya figura se ha querido ver simbolizada en la propia Helena.*

realidad, más intuido que real. Por este motivo su enamoramiento es el de un artista; se enamora del ideal del arte, más de un cuadro que de una mujer. Por paradoja, cuando acepta internamente su matrimonio con Helena, tiene lugar la muerte, su encuentro con la tumba.

El discurso es paradójico pues si el poeta tiende a la mística se envuelve en la inmanencia, el erotismo se connota de términos sagrados que tienden a convertir en trascendente una acción material: ese «amplio lecho profundo, dorado y ornamentado como un altar», al tiempo que señala la «gravedad casi religiosa de todos los minutos consagrados al amor» (p. 232).

La paradoja, por otra parte, se encuentra relacionada con la polaridad que señalaba Schulman, característica desde el modernismo inicial. A su vez, se relaciona con el claro pesimismo y el sentimiento de decadencia que alienta en la novela, pues el ideal se deforma. Ante la situación de lo grotesco producido por la paradoja, el protagonista puede oscilar entre las dos vertientes opuestas: de la degeneración del sadismo al masoquismo, del amor ideal y las curas de castidad al desenfreno del erotismo. Pero, a su vez, esta paradoja conecta con uno de los caracteres que serán esenciales en la novela del siglo XX: la ambigüedad; el artista, José Fernández, es un ser ambiguo, oscilante entre los polos, apenas si definido, excepto en un término: su concepto sobre el arte y la política, de ahí que la figura de la mujer quede desrealizada, apenas si entrevista a través de un cuadro que se sitúa a su vez como ejemplo de la interpretación de un artista, nunca como un objeto real.

Esta relación con el objeto artístico, convierte a Helena en un símbolo. Como personaje angélico es causa de la regeneración de José Fernández, y a su vez un modelo o un símbolo literario repetido que va desde *La Divina Comedia* a *Fausto*. Por tanto el símbolo ocupa el ámbito del amor a lo imposible que Roggiano señalaba como uno de los temas esenciales de Silva (junto a la antítesis y la obsesión metafísica). El pasado, especialmente, en la poesía de Silva se manifiesta en toda su plenitud, mientras que el futuro se recarga de incertidumbre y decadencia. Esta plenitud del pasado viene a su vez otorgada por su función simbólica. Por otra parte, el símbolo hace posible la comunicación con el lector, dada su capacidad de sugerencia[5]. A través de una ambientación decadentista –se trata de comunicar lo material, no lo sentimental– centrada en los valores y objetos de una civilización que desaparece, se facilita el trasvase de esa hipersensibilidad hacia el lector.

El rechazo de la realidad coincide con un necesario deseo de evasión originado a su vez en el pasado, pues, como indica Gicovate, la evasión

[5] *«Es que yo no quiero decir sino sugerir, y para que la sugestión se produzca es preciso que el lector sea un artista», p. 236.*

se vive en Occidente como una necesidad frente al sentido de decadencia que se inicia con Baudelaire, aspecto que confirma Roggiano al señalar como causa de la escritura de Silva su conciencia de estar siendo «como agonista de un tiempo y de una posibilidad de ser». En este sentido, José Fernández coincide con sus contemporáneos en la sensación de pertenecer a una civilización que se extingue, actitud de la que deriva un profundo pesimismo (Cfr. Lisa Davis).

La decadencia de Occidente que torna inviable una acción de futuro, implica la escena inicial de la novela: el regreso a la patria (algún país hispanoamericano), el último destino desde el cual se relata una imposible adaptación europea, en cuanto que José Fernández aparece como un personaje exótico, hipersensible, apenas integrado en una civilización que le resulta incomprensible y hacia la que siente en el fondo admiración y a la vez repugnancia, lo que simboliza en el episodio entre Lelia y Roberto, (símbolos a su vez de la decadencia) que provoca una reacción en el actor, incomprensible incluso para él mismo y que le precipita en el abismo. En definitiva, al igual que Bourget, se deja llevar por el «pesimismo acerca del hombre y su destino histórico» (p. 96), al que une un neomisticismo. Por tanto, la novela se presenta como un documento de época, un legado literario de una etapa de transición, continúa Rafael Maya (p. 101), al tiempo que un documento sobre el propio Silva, pues José Fernández es la representación objetiva de la contradictoria psicología del autor.

Helena es la representación del arte. El artista ha de caer primero en el infierno para poder acceder al paraíso. Su caída, tan semejante a la Ícaro, es un despeñarse por la prostitución del arte hasta su regeneración, al modo de Don Juan de Covadonga, en la aspiración al paraíso. La caída total adopta el tono dantesco. El arte escapa al poeta, incapaz de entregársele le abandona en la muerte, y a partir de ese momento la vida carece de contenido, será un continuo dejarse llevar en manos de los amigos. Su teoría sobre el arte, tanto en la poesía como en la prosa, se caracteriza por la imposibilidad de alcanzarlo. La belleza será siempre una forma huidiza, una luz que el poeta apenas si logra describir a través del arte. Esta imposiblidad cierra el círculo abierto al principio de la novela, la plenitud de las aspiraciones, el acercamiento a un futuro en el que pueda encontrar sentido a la existencia. Futuro que al volver sobre sí mismo no dejará otra salida que la interrogación que aparece, a su vez, como título en dos poemas de Silva. La continua duda, la imposible determinación hacia el lado amable de la vida, convierten a José Fernández y a su vez a Silva en una clara opción de suicidio, como señala Moreno Durán: «Alguien que ha hecho de su vida un crisol de experiencias de las que nada está excluido: la trasgresión lo impulsa, el crimen lo tienta, el suicidio se abre como postrer esperanza».

La novela es el relato de un continuado fracaso de las aspiraciones de un hombre de mundo. De ahí el contenido paradójico de la novela y la fuerza del símbolo. Hasta en su peor acción, el asesinato, se ve frustrado, al igual que lo será cualquier propósito de regeneración como el encuentro con Helena. Pero aún más extraño, si se frustra el encuentro con el ideal, el encuentro con el máximo goce de la sensualidad, con la mayor perversión, también lo será tras dicho encuentro. El fracaso es una forma de evitar la «actual impotencia», una ficción o «una fantasía compensatoria» (Aníbal González, p. 294). El plan de regeneración nacional resulta ser excesivo y «deliberadamente impráctico», y el minucioso detalle con que lo piensa Fernández «sólo brinda mayores oportunidades para el fracaso» (...) De manera análoga, Helena es demasiado perfecta «(...) para ser real» (Aníbal González, p. 294). La paradoja colabora con la destrucción del símbolo y origina la inviabilidad de la analogía, el encuentro con el mundo armónico, paradoja que, como indiqué al comienzo, en su polaridad y contradicción, caracteriza al hombre americano.

De este modo la novela parece llevarnos desde el principio a un camino iniciático, por medio de una reunión de amigos que recuerda los discursos platónicos en torno a la belleza y el ideal del arte. El diario llega a ser una iniciación semejante a la mística, donde la enfermedad –psicológica en este caso– se supera a través del olvido de la materia. José Fernández llega a un estoicismo de clara raíz inmanentista, donde la vida se convierte en una rutina merced al fracaso de los ideales: su proyecto político se transforma en un diletantismo («los planes políticos de entonces los he convertido en un sport que me divierte») y el amor en una aventura pasajera que no deja ninguna huella («porque desprecio a fondo a las mujeres y nunca tengo al tiempo menos de dos aventuras amorosas»). El sentimiento de fracaso repetido cierra el círculo inicial, no hay una viabilidad política en esa utopía dictatorial, del mismo modo que no existe perduración para el artista. Habrá de contemplar impotente, como el hombre de la «Lluvia de fuego» de Lugones, desde su soledad individual y nostálgica, la inevitable caída de un mundo que se sabe fatalmente destinado a desaparecer. Abismo que arrastra a su vez a los personajes que fueron su aliento, pues de igual modo se ve inserto en la «diferencia» originada en su conciencia de «ser otro» frente al mundo que le rodea. El encuentro con el símbolo, el alma análoga a ese ser que protagoniza la novela de artista, es una utopía cuyo interrogante tan sólo podrá desvelar la muerte.

Rocío Oviedo Pérez de Tudela

Bibliografía

MARITA CABALLERO: «Modernismo y modernidad: la problemática del fin de siglo» *II Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos,* La Rábida, 1996.

JUAN GUSTAVO COBO BORDA (editor): *Leyendo a Silva.* Compilación y prólogo de J.G. Cobo Borda. Edición dirigida por Fernando García Núñez, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo. 1994

– *José Asunción Silva. Bogotano Universal.* Prólogo de Fernando Charry Lara, Bogotá, Villegas, 1988.

FERNANDO CHARRY LARA (editor): *José Asunción Silva. Vida y creación.* Comp. de Fernando Charry Lara, Bogotá, Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura, Procultura, 1985.

GABRIEL GARCIA MÁRQUEZ: «Prólogo» a José Asunción Silva: *De Sobremesa.* Madrid, Hiperión, 1996

ANÍBAL GONZÁLEZ: «Retratos y autorretratos: el marco de acción intelectual en *De Sobremesa*», en *Leyendo a Silva.*

RAFAEL GUTIÉRREZ GIRARDOT: «*De Sobremesa,* el arte en la sociedad burguesa moderna» en Charry Lara: *José Asunción Silva. Vida y creación.*

MARCEL GUYAU: *La educación y la herencia,* Buenos Aires, Librería y editorial «El Ateneo», 1944.

RAFAEL HUMBERTO MORENO DURÁN: «*De Sobremesa* una poética de la transgresión», *Quimera,* Barcelona, Junio - julio, 1996.

RAFAEL MAYA: «José Asunción Silva el poeta y el prosista» en Charry Lara: *José Asunción Silva. Vida y creación.*

KLAUS MEYER-MINNEMANN: *La novela hispanoamericana de fin de siglo,* México, Fondo de Cultura Económica, 1991.

JOSÉ ASUNCIÓN SILVA: *Obra Completa.* Edición crítica de Héctor Orjuela. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990, Colección Archivos, 7.

ÁNGEL RAMA: *Rubén Dario y el modernismo,* Caracas, Barcelona, Alfadil eds. 1985.

ALFREDO ROGGIANO: «Filiación cultural de modernismo hispanoamericano», *Texto y Contexto,* nº 14, Mayo-agosto, Bogotá, Universidad de los Andes, 1968.

CONSUELO TRIVIÑO: «La mirada interior: espacios en *De Sobremesa*», *II Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos,* La Rábida, 1996.

CALLEJERO



Guillermo Cabrera Infante, noviembre, 1996

Guillermo Cabrera Infante: el regocijo de la palabra

La vida de Guillermo Cabrera Infante, nacido en Gibara, Cuba, en 1929, estuvo siempre recorrida por la energía que circula entre los polos de su pasión bifronte: la literatura y el cine. Tan ineludibles como sus notables novelas Tres tristes tigres *y* La Habana para un infante difunto, *entre otras, son sus textos sobre cine, muchos de los cuales fueron reunidos en los libros* Arcadia todas las noches *y* Un oficio del siglo XX. *En ellos despliega Cabrera Infante, quien ejerció como crítico bajo el pseudónimo de «G. Caín», la agudeza excepcional de su mirada, la potencia de su prosa arborescente y el humor corrosivo que impregna toda su obra, con los que ilumina vastos territorios cinematográficos y forja algunos ensayos modélicos: para citar sólo uno quizá baste «Orson Welles, un genio demasiado frecuente».*

No hay, en rigor, un Cabrera Infante desdoblado en creador de ficciones literarias y hombre de cine; hay sólo un gran escritor que experimenta infatigablemente con los recursos que ofrece el idioma, los retuerce, los reinventa, los disgrega y los recompone. Pese a las tres décadas que lleva viviendo en Londres, pese a su nacionalidad británica, pese a haber escrito directamente en inglés su libro Holy Smoke, *el autor de* Vista del amanecer en el Trópico *o* Delito por bailar el chachachá *es un codificador minucioso y un recreador tenaz del habla coloquial cubana y de ciertos ambientes habaneros de mediados de este siglo. De esta riquísima materia de la memoria ha destilado sus mejores páginas.*

En los primeros días de noviembre último Cabrera Infante visitó Madrid con motivo de la Semana de Autor a él dedicada, organizada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana y realizada en la Casa de América. En esa ocasión sostuvo la siguiente entrevista para Cuadernos Hispanoamericanos.

–Hace 30 años que usted vive en Inglaterra. ¿Cómo experimenta un escritor tan impregnado de coloquialismo cubano el estar inmerso en un medio lingüístico ajeno?

–Debo empezar por decir que yo estudié inglés en La Habana, en unas escuelas públicas nocturnas que había, durante cuatro años. Luego están

las películas, que en Cuba se exhibían y se exhiben en versión original subtitulada. La gran mayoría de las películas eran norteamericanas, de modo que era inevitable que yo estuviera un poco penetrado por el inglés. Ahora bien, de haber seguido yo viviendo en Bruselas, como lo hice por tres años, otra habría sido la historia.

–La permanencia en Inglaterra, ¿influyó en su literatura?

–Bueno, entonces yo no dominaba el inglés como ahora, naturalmente, ni existía el ejercicio bilingüe que ahora practicamos en casa: la televisión es inglesa, los periódicos ingleses, muchos de los libros que leo son en inglés, pero existe como persistencia cubana la conversación con mi mujer, Miriam Gómez, que es muy cubana. Mis hijas están casadas con ingleses, tengo nietos ingleses que inclusive no hablan nada de español. Pero ya en La Habana ocurría la extraordinaria influencia de la literatura inglesa no sólo en lo que yo leía, sino en lo que escribía. Leía más autores de habla inglesa que españoles, por supuesto, que eran de muy poca consecuencia en aquella época en Cuba, en los años cuarenta, cincuenta, sesenta. Y tampoco eran tantos los autores franceses que leía. Normalmente eran escritores americanos o ingleses. De manera que la influencia que ejerció sobre mí la literatura inglesa empezó antes de que viviese en Londres.

–¿Que influencia reconoce en la literatura cubana de la literatura española, por un lado, y norteamericana, por otro?

–No podría hablar de la literatura cubana; podría hacerlo de mi caso. Comencé a leer en serio –no Salgari, o Jules Verne, o los autores que leía de literatura popular, cercanos a la ciencia ficción– cuando me encontré como regalo *Las palmeras salvajes,* de William Faulkner. De ahí en adelante procuré leer todo el Faulkner posible. Como era un autor muy difícil en inglés leí las traducciones argentinas. Recuerdo que en España, a fines de los años setenta y comienzos de los ochenta, hubo una reacción estúpida contra las traducciones argentinas; un periodista llegó a escribir, con ocasión de la publicación de traducciones de Henry Miller hechas por españoles: «Por fin tenemos un Henry Miller en español. ¡Basta ya de panceta y de nafta!» Para mí esas palabras no presentaban ninguna dificultad. Eran exóticas, sí, como lo era la palabra *chacrita,* pero leí perfectamente *La chacrita de Dios,* de Erskine Caldwell, en el español de los argentinos. Cuando llegaron a Cuba los que se llamaron *pocket books de calidad* leí otras obras importantes de Faulkner, como *Intruder in the dust (Intruso en el polvo)* o *¡Absalón, Absalón!* Para mí esa era la literatura, bien traducida o leída directamente en inglés. Entonces, como sucedió con otros cubanos, la influencia que recibí de escritores norteamericanos como Faulkner, Hemingway o John Steinbeck fue considerable. Otra literatura no existía para mí, porque no me interesaba.

–La influencia española fue nula entonces.

–Prácticamente.

–Ya que ha tocado el tema de las traducciones... En su traducción de Dublineses, *de Joyce, publicada en España por Alianza, utiliza abundantemente vocablos y expresiones cubanos. De hacer hoy ese trabajo, ¿repetiría esa versión o emplearía lo que algunos llaman «español neutro»?*

–En la medida en que gran parte de los cuentos de Joyce están muy influidos por la sintaxis irlandesa, yo no quería encontrar equivalentes españoles; incluso el vocabulario no me interesaba que fuese netamente español. Hoy haría la misma traducción, sin duda. A mí lo que me interesaba era la aproximación a Joyce, no la fidelidad al español.

–La mayor parte de su obra fue escrita en el extranjero. ¿Está marcada por esta circunstancia?

–En realidad casi toda mi obra, excepto *Así en la paz como en la guerra,* un volumen de cuentos publicado en 1960, y *Un oficio del siglo XX,* que son críticas de cine publicadas en 1963, que aparecieron en Cuba. Nunca más pude publicar en mi país, porque me lo prohibieron. Hoy mismo siguen prohibidos mis libros editados en España. La marca que ha dejado esta circunstancia en mi literatura es enorme. *Tres tristes tigres* es el libro que es porque lo empecé en La Habana en 1961, lo continué en Bélgica y lo terminé en Madrid. Está marcado por las lecturas que tenía entonces: Dante, textos esotéricos a los que me aficioné en Bruselas. No es un libro lleno de color local; las palabras cubanas, las situaciones, los modismos y los personajes de mi país están escogidos voluntariamente. Pensaba que la función del libro en términos de lenguaje era reproducir el habla de La Habana, concretamente el lenguaje de la noche habanera. Y ése fue un proceso, como todos los procesos literarios, hecho esencialmente a partir de la memoria.

–La permanencia en el extranjero, ¿agudizó su ejercicio de la memoria?

–No solamente eso. En mis primeros tiempos en Bélgica, cuando vivía con bastante dificultad, trabajaba en la embajada de Cuba en Bruselas y escribía por la noche, anegado más que nutrido por mis recuerdos habaneros. Fue una experiencia muy extraña, que antes no me había ocurrido, porque nunca me había alejado de La Habana, y no se repitió después, porque todas esas ocurrencias eran inmediatas, fruto de una memoria a veces involuntaria.

–¿El cine determina hoy a la literatura, es al revés o hay una dialéctica entre ambos?

–Oh, esto no es de ahora, hace muchísimos años que la literatura, por ejemplo, influye en el cine. Un gran éxito del cine francés de 1909 fue una pieza de teatro que se llamó *El asesinato del duque de Guisa.* Eso determinó que hubiera una serie de películas que tuvieran como modelo piezas teatrales. Hay una versión de *Hamlet* de esa época en la que la

actriz Asta Nielsen interpreta al príncipe de Dinamarca, y que fue muy popular. Pero el primer gran éxito apabullante del cine fue *El nacimiento de una nación,* que viene de una popular novela americana que Griffith traslada al cine con esa extraordinaria intuición que tuvo para crear el primer lenguaje del nuevo arte. Luego está, por otra parte, la influencia del cine en la literatura. Si se lee cuidadosamente el *Ulises* de Joyce, que es el libro más literario del siglo, se advierte que está influido por el cine: hay una serie de secuencias que son en realidad cinematográficas. Joyce tenía mucho interés en el cine, tanto que regresó a Dublín para ver la posibilidad de instalar una sala cinematográfica y convertirse en empresario. En definitiva, la influencia del cine en la literatura también ha sido muy grande, y tenía que ser así, porque el cine es el gran narrador. Las grandes narraciones de los últimos cincuenta años aparecen en la pantalla, no en los libros. Los libros se dedican a hacer otras cosas, experimentos, muchos fallidos, otros conseguidos, como por ejemplo las novelas del *nouveau roman,* y aun así son novelas de la mirada, y eso viene de ser espectador de cine. Nunca hasta este siglo ha habido tal multitud de gente observando fenómenos de proyección de sombras en una pantalla. Es inevitable que la influencia del cine sea apabullante. En mi caso particular, fui al cine cuando tenía 29 días de nacido, y no he dejado de ir desde entonces. Para mí ha sido una gran fiesta concurrir al reciente Festival de Cine de Valencia, donde se exhibieron tres películas diarias durante diez días. Yo estaba en mi salsa.

–Hace un tiempo declaró que ya no leía y que sólo veía cine. ¿Fue una boutade *o es cierto? Y si es cierto, ¿por qué?*

–Lo que es cierto es que yo veo más películas que libros leo. Y eso no es una excepción, le pasa a muchos mortales. Hay un esfuerzo en leer que no aparece para nada cuando se ve una película. Inclusive se pueden ver películas basadas en obras literarias con más agrado que con el que se leyó el libro original. Ahora mismo no es raro que vea en una noche tres películas. Así que no me queda mucho tiempo para leer libros.

–¿Qué tipo de cine prefiere?

–Fundamentalmente, con los años, después de haber dejado de ser crítico en 1960, creció mi interés por el cine narrativo, el cine popular y, sobre todo, las reposiciones de filmes de los años treinta, cuarenta y cincuenta. Hay películas populares extremadamente conseguidas, a las que el tiempo les ha dado una nobleza que no tenían. Hay filmes que hoy nos parecen extraordinarios y fueron simplemente el estreno de la semana en su época.

–¿Tiene algún realizador contemporáneo predilecto?

–Tiendo a ver películas y no directores, al revés de lo que hacía cuando era crítico de cine y estaba muy influido por *Cahiers du Cinéma,* el

filme de autor, etc. Eso ha terminado para mí. Por supuesto, como todo el mundo, le doy más crédito a ciertos directores, pero me doy cuenta de que por los mecanismos comerciales y las prácticas de producción, muchas veces los directores de las películas no son realmente sus creadores. La creación pertenece más a los actores que las interpretan, al guión, a la producción, etc. Porque el cine es un fenómeno típicamente colectivo; nadie hace una película. El director es una especie de guía por ese laberinto extraño. Lo digo porque he estado en el rodaje de películas con guiones míos y aquello era una especie de caos, ni siquiera organizado. El director no es tanto el que lleva a término la película como el que recibe todos los mensajes, el que tiene en la cabeza una serie de pequeñas ocasiones dentro de una escena. Ni siquiera diría que es el director de los actores. A John Huston le preguntaron una vez cómo dirigía sus filmes y él contestó: «Bueno, me siento y veo a los actores. La película se hace en el reparto. Cuando escojo a los intérpretes ya está hecha.» Una vez un actor le preguntó qué debía hacer en una determinada escena, y él le dijo: «Ah, no sé, usted está alquilado para actuar, es un profesional y debe resolverlo, yo no.» Y Hitchcock hacía otro tanto. Sólo esos actores-directores como Orson Welles persisten en dirigir a los actores hasta el último extremo. Pero si no, los filmes los hacen cincuenta o sesenta personas que están en el plató y que no consideran que están haciendo arte.

–Pero no se puede negar que hay directores que sí controlan la totalidad del proceso de producción.

–Sí, hay ese tipo de director, por ejemplo un Max Ophüls, típico director europeo preocupado por todo, una especie de obseso que quiere estar en todas las situaciones. Pero lo que cuenta en definitiva son los resultados, y el resultado es lo que se proyecta en la pantalla. Inclusive entre lo que se filma en el plató y lo que se proyecta hay un salto en el vacío: el montaje.

–Usted ha escrito sobre cine con gran singularidad. ¿Cree que la crítica cinematográfica puede ser un género literario en sí?

–No, yo digo que es al revés. Los buenos críticos son sólo los que saben escribir. Si apreciamos a determinados críticos, y voy a mencionar un ejemplo, James Agee en los Estados Unidos, que fue un crítico muy poderoso en los años cuarenta, es porque son grandes escritores. Agee lo fue, pero se ganaba la vida escribiendo para *Time* u otras revistas críticas de cine. La efectividad de los críticos proviene de su capacidad para desarrollar un argumento y para decir por qué le gusta o no una película. Los malos críticos son siempre malos escritores.

–¿Cuáles son sus relaciones con el público lector y con los críticos españoles?

–Vamos por partes. Estuve sorprendido de la atención que prestaron los españoles a *Tres tristes tigres*. Tenía la noción bastante precisa de que

habían entendido poco del libro. No porque fuera complicado, sino por su lenguaje: había una especie de plusvalía de términos estrictamente habaneros y de términos casi secretos de la jerga nocturna de La Habana en los años cincuenta, y yo me preguntaba qué podrían entender de eso los españoles. Por supuesto, uno trata siempre de encontrar al lector idóneo, pero el lector idóneo no existe, es el mismo escritor, primer lector de lo que escribe. Porque el cúmulo de alusiones en *Tres tristes tigres* es tan grande, y van desde Dante hasta un bolero de moda en esa época, que es imposible, es demente pedir el lector idóneo en esas condiciones. Creo que el interés del libro venía dado por su exotismo, en el mejor sentido de la palabra. Era un libro que hablaba de situaciones muy extrañas en tierras muy lejanas y en una ciudad desconocida. En realidad ese ha sido siempre uno de los principios de la literatura. Lo que tiene de extraordinario *La Odisea* es que es una novela de aventuras de un señor llamado Ulises, que las vive en tierras muy extrañas, con personajes muy extraños y en condiciones muy exóticas. Pienso que para el lector español leer mi libro era como hacerlo en griego, pero entendiéndolo como una novela de aventuras nocturnas. Y no sólo me asombró el éxito de *Tres tristes tigres* en España; también el de libros como *La Habana para un infante difunto,* que no es otra cosa que las tentativas de un Don Juan absolutamente fracasado. Pero bueno, yo me alegro mucho, porque el éxito de un libro permite escribir otros.

–¿Y sus relaciones con los críticos españoles?

–Han sido diversas. Hubo críticos estúpidos que dijeron «no se entiende nada, es un galimatías». Otros dijeron «esto es un bodrio, como las películas de Godard», y en realidad me hacían un elogio involuntario, porque en ese momento las películas de Godard eran la máxima expresión narrativa experimental. Pero ha habido otras críticas. Por cierto, algunos de los críticos que en esa época tuvieron para mí importancia no eran españoles sino argentinos. Recuerdo que se publicaron críticas excelentes en la revista *Primera Plana* y en otras de Buenos Aires, pese a que *Tres tristes tigres* era tan exótico para los argentinos como para los españoles, pero los críticos españoles tenían una aproximación más errónea al fenómeno literario. La verdad es que en América se escribe otro idioma, no hay manera de dar vueltas a la cuestión. Y los españoles todavía están preocupados por problemas que a nosotros no nos interesan para nada.

–Ahora que ha pasado bastante tiempo y se puede analizar con perspectiva, ¿qué le parece el que se llamó boom *de la literatura latinoamericana? ¿Fue una reunión arbitraria de escritores o hubo homogeneidad en el fenómeno?*

–Fue un fenómeno rioplatense. La palabra *boom,* aplicada a un grupo de novelas que venían de toda América, la originó el crítico uruguayo

Emir Rodríguez Monegal y la popularizó el argentino Tomás Eloy Martínez en la revista *Primera Plana.* De ahí arrancó y todo el mundo empezó a hablar del *boom,* y ni siquiera sabían el significado preciso de la palabra. En rigor el *boom,* en cuanto a los autores y no a sus obras, era una especie de mesa redonda de caballeros literarios que se dedicaban con gran beneplácito a elogiarse unos a otros. Para mí había sólo uno o dos libros a considerar, el resto no tenía la menor importancia literaria y algunos de esos autores a mí no me interesan en absoluto. El *boom* se convirtió en un fenómeno comercial. Y ocurrió algo muy interesante, y es que en España recibieron todas esas novelas como si vinieran de un solo país. Creían que Mario Vargas Llosa, o Carlos Fuentes u otros vivían en un territorio mítico que se llama América Latina. Los escritores españoles se sintieron un poco apabullados por el número de novelas latinoamericanas con éxito inclusive internacional. Y luego se produjo una reacción que es la que conocemos hoy: entre los escritores españoles hay un profundo desprecio por la literatura latinoamericana. Yo lo comprendo. Es como la reacción de la furia después del miedo.

–¿Cuáles son esos dos libros que destacaría como los únicos valiosos?

–*Pedro Páramo,* de Juan Rulfo, y *Rayuela,* de Julio Cortázar, aunque un escritor muy estimado me dijo de este último: «Si tú vuelves a leer ese libro te caerías de espaldas de lo trillado que resulta.» Y por supuesto, hay alguien que tal vez no nos merezcamos los lectores en español que se llama Jorge Luis Borges, que es un escritor de una dimensión gigantesca. Es el único escritor de este tiempo que se va a leer dentro de cien años.

–Uno de los núcleos de su estilo es el juego de palabras. Si se da por sentado que trasciende el mero malabarismo verbal, ¿qué persigue en última instancia con el empleo de ese recurso?

–En español no existe una palabra para designar ese fenómeno de composición literaria. Se dice «juego de palabras», pero hay que recurrir al francés para decir «calambur». Si no, se usa una palabra que es casi un insulto: retruécano, que el diccionario mismo dice que es de un estilo bajo. Hay otra literatura, la inglesa, donde estos «juegos de palabras» tienen una presencia muy poderosa. No solamente en Joyce, sino en inocentes escritores para niños como Lewis Carroll. Están fundados en algo que en inglés se llama *pun,* algo muy respetable. El fenómeno de Lewis Carroll es muy peculiar. ¿Cómo es posible que un escritor de libros infantiles tenga esas construcciones verbales tan complicadas? Inclusive en el terreno de la lógica, que a él le interesaba mucho porque era profesor de lógica matemática, son un sinsentido. Ah, ésa es la magia del idioma inglés, que en ese aspecto no tiene paralelo. Lo que aquí se llama «juego de palabras» ha sido siempre para mí un motivo de regocijo, ya en mis tiempos del bachillerato; lo que entonces no sabía era que luego me gana-

ría la vida produciendo esos mismos juegos. Para mí son una teoría y una forma de composición literaria; no son juegos, son construcciones verbales tan específicas como las de un poema. A mí se me ocurren constantemente: están en los orígenes de mis frases y de mis palabras.

–¿Cómo hace política un escritor? ¿Escribiendo, militando en un partido o en un movimiento?

–Los escritores no debieran meterse en política. La única vinculación posible entre un escritor y un político es que los dos trabajan con mentiras. El problema es que la política implica una proyección pública y el escritor tiene una ventaja: que puede escribir y puede publicar, y por lo tanto sus opiniones privadas se hacen públicas con mayor o menor fuerza, lo que no indica que sean acertadas. Al contrario, creo que los políticos aciertan más que los escritores, a juzgar por los escritores de este siglo. H.G. Wells, que era uno de los hombres más inteligentes de la literatura inglesa, dijo en 1928, hablando de un viaje a la Unión Soviética que habían hecho los esposos Webb, fundadores del Partido Laborista: «Curioso matrimonio, que fue a observar un fenómeno cuando ya no existía.» Pero en 1943 él visitó la Unión Soviética, y nada menos que para entrevistar a Stalin, y no fue nada crítico en su entrevista. Entonces este escritor tan veraz y respetable incurrió en todos los crímenes de su época. George Bernard Shaw también viajó a la URSS y fue recibido por Stalin, con quien habló más de tres horas, tiempo que empleó en su mayor parte, según él mismo confesó, en tratar de convencer al dictador de que se hiciese vegetariano. Cuando uno advierte estos absurdos extraordinarios no puede menos que decir: «Pero por favor, por qué no se quedaron los dos en Inglaterra escribiendo lo que escribían hasta entonces.» Y no hablemos de lo que ocurrió con otros grandes escritores, porque en los años treinta todos los poetas que se convertían al comunismo en realidad lo hacían al stalinismo. Por otra parte hay una famosa frase de un escritor, que dijo: «No hay escritores de derecha; todos los escritores son de izquierda.» Yo inmediatamente citaría a T.S. Eliot, a Yeats y a Ezra Pound, a ver de qué izquierda eran. Yeats era un racista espantoso y Pound era fascista. Es extraordinario el entramado de equívocos que han producido los escritores.

–La insularidad y el carácter de frontera cultural de Cuba, ¿son decisivos para la literatura cubana, como sostienen algunos antropólogos e historiadores?

–Los antropólogos debieran hablar sólo de las relaciones animales entre los hombres. No, no creo que ésa sea la explicación adecuada. Creo que la explicación está en una analogía: Cuba se parece mucho a Irlanda, con una población pequeña frente a elementos totalmente ajenos a su cultura, y produce una serie de escritores que uno no puede explicarse. Y eso ha ocurrido en Cuba desde el siglo pasado, no es un fenó-

meno reciente, no es Lezama Lima solamente. Hay escritores importantes ya en el siglo pasado, y, fenómeno similar al de Irlanda, muchos de ellos fueron exiliados. José María de Heredia, por ejemplo, murió en el exilio a los 36 años. El gran novelista Cirilo Villaverde escribió en el exilio *Cecilia Valdés,* una obra extraordinaria que ha producido un arquetipo, porque su protagonista es totalmente reconocible como un personaje cubano. Y el gran fenómeno de José Martí, que es un pobre escritor de ficción pero es un prosista muy considerable, hecho totalmente en el exilio, hasta el punto en que uno se pregunta: «Bueno, ¿y cuándo se hizo cubano José Martí?» Entonces, creo que ocurre como con todo fenómeno literario o artístico: todas las explicaciones son válidas y ninguna sirve para nada.

–*¿Qué recuerdos tiene de Lezama Lima y de Virgilio Piñera?*

–Virgilio Piñera fue en la penúltima etapa de su vida muy amigo mío, porque era muy asequible y colaboró estrechamente en un magazine que yo dirigía, *Lunes de Revolución.* Después nos vimos en Europa y en Cuba. Era un personaje muy curioso, extremadamente afeminado, un hombre que confesaba que su única pasión era el miedo, y era sin embargo muy valeroso. Al mismo tiempo, todas esas condiciones extraordinarias lo hicieron un escritor *sui generis.* Se pueden determinar cuáles fueron las influencias que recibió Lezama Lima, pero son mucho más difíciles de determinar las que recibió Piñera. A Lezama lo conocí tarde en mi vida, porque tenía una posición de maestro literario y yo sentía una gran aversión por los maestros. Hablaba exactamente como escribía; su discurso era de una extrema complicación, lleno de una serie de alusiones estrictamente literarias que a veces no se sabía de dónde las sacaba. Pero sus influencias mayores son conocidas: Góngora y Mallarmé, y eso se ve hasta en su prosa. El fenómeno de Virgilio es interesante, porque es un extraordinario escritor de cuentos, sus novelas no son grandes pero no se las puede dejar de tener en cuenta, y es un autor teatral decisivo en la escena cubana. Él padeció bajo el régimen de Castro más que Lezama Lima. Un día de 1961 Virgilio, que vivía en la playa cerca de La Habana, vestía pantalones cortos y calzaba sandalias –lo cual era considerado en Cuba como una muestra de degeneración sexual– fue a tomar un café cerca de su casa y lo detuvo un individuo de Seguridad del Estado. Lo llevaron preso, pero sólo durante un día: se salvó por la intervención directa mía y de Carlos Franqui. En los últimos años de su vida vivió muy malamente, en circunstancias terriblemente patéticas.

–*¿Cómo caracterizaría la literatura cubana del exilio?*

–Hay varias fases. Hay una fase de los escritores notables que se exiliaron, como por ejemplo Lidia Cabrera, Lino Novás Calvo y Carlos Montenegro (estos dos últimos nacidos en España). Cuando se habla de realismo mágico y no se menciona a Lino Novás Calvo, que fue uno de

sus fundadores, es porque no se sabe nada de la literatura latinoamericana. Novás murió en Nueva York y Montenegro en Miami, como Lydia Cabrera. Después hay otra etapa de escritores en el exilio en la que está Heberto Padilla y, sobre todo, Reinaldo Arenas, que es un escritor considerable, totalmente dominado por la furia, por una gran rabia a veces no controlada. *Antes que anochezca,* por ejemplo, es un libro extraordinario, terrible. Por último está la fase de los más jóvenes, de los que han nacido en el exilio y escriben en inglés, como Oscar Hijuelos. Hay varios escritores llevados al exilio de muy jóvenes o nacidos en él que son interesantes.

–Usted ha escrito directamente en inglés el libro Holy Smoke. *¿Fue un ensanchamiento de su experimentación lingüística? ¿Se sintió cómodo escribiendo en otra lengua?*

–En ese momento, 1985, cuando se publicó el libro, el inglés ya no era otra lengua para mí. La génesis de ese libro es muy curiosa. La revista *The New Yorker* me pidió un artículo sobre el fumar que debía tener unas quince páginas. Pero produje un ensayo de cuarenta y cinco páginas y no les interesó esa extensión. En esa época yo tenía un agente americano, que me propuso convertir en libro ese texto. Así lo hice, y cuando terminé, el libro tenía trescientas cincuenta páginas. Trata básicamente sobre las relaciones entre el tabaco y el cine, y lo escribí con mucho humor y muchos «juegos de palabras», lo cual lo hace intraducible. Tendré que reescribirlo totalmente en español. Será otro libro.

–¿Mantiene una relación intensa con la literatura inglesa actual?

–No, simplemente porque la literatura inglesa actual no es intensa. Ha caído en uno de sus grandes baches, que curiosamente no abundan en su historia. No es algo que a uno le interese leer, salvo uno o dos escritores, como Peter Ackroyd, autor de *El último testamento de Oscar Wilde,* o Julian Barnes, que escribió un libro espléndido, *El loro de Flaubert.*

Carlos Alfieri

Cine iberoamericano en España

En la Casa de América

Entre los ciclos de cine iberoamericano que se han proyectado en la Casa de América, dos de los más recientes fueron dedicados al cineasta mexicano Gabriel Retes y luego al conjunto de filmes basados en relatos de Gabriel García Márquez. Este último ciclo comprende la serie «Amores difíciles»; cada relato fue encarado por distintos directores con despareja felicidad. Fueron Ruy Guerra (brasileño), Tomás Gutiérrez Alea (cubano), Lisandro Duque (colombiano), Jaime Humberto Hermosillo (mexicano), Jaime Chávarri (español) y Olegario Barrera (venezolano). El amplio mosaico integrador (a través del cine) fue encarado por la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, que impulsa el propio García Márquez y la coproducción de Televisión Española, en uno de sus proyectos más enaltecedores.

Pero conviene empezar por Gabriel Retes, el menos conocido en estos pagos. No contribuyó a este conocimiento, que por otra parte merece, haber competido por los premios Goya en 1995 con *Bienvenido Welcome* (1995), donde no ganó.

Actor, guionista y director de cine y teatro, Retes suele producir –o coproducir– sus filmes, usualmente con su cooperativa Mixcoac. La andadura de este singular y a veces polémico realizador se inicia en 1969 y se puede inscribir en el movimiento del cine independiente mexicano. Pertenece por lo tanto a la generación de Ripstein, Felipe Cazals, Jorge Fons, Paul Leduc y otros luchadores contra las difíciles condiciones de la producción azteca.

En entrevistas, Retes ha narrado las peripecias de su carrera, cuyos saltos pueden datarse según los condicionamientos variables –del apoyo al desdén– que surgían según se presentaban los distintos sexenios presidenciales. Seguramente el peor momento fue durante el período en que estuvo el cine dirigido por la hermana del presidente de turno (López Portillo), que todos los cineastas mexicanos recuerdan con horror.

Chin Chin, el teporocho (1975), un ácido retrato de marginales alcohólicos que deambulan por los barrios pobres, fue el primer éxito de público para Retes, que también llamaba la atención de la crítica por un estilo

sin concesiones. *Nuevo mundo* (1976), *Flores de papel* (1977), *Bandera rota* (1980) y *Mujeres salvajes* (1984) confirman su independencia frente a un cine comercial sin ambiciones, pero son también luchas contra corriente, como mostraron las polémicas y censuras a *Nuevo Mundo,* que era la historia de la «fabricación» de un milagro y la paralela represión religiosa en tiempos de la conquista.

Tras dos filmes de aventuras para niños –*Los náufragos del Liguria* (1985) y *Los piratas* (1988)– Retes realiza *La ciudad al desnudo* (1988) y en 1991, tras sucesivos fracasos económicos, se empeña (literalmente) para producir *El bulto,* que él mismo protagoniza. Es la historia de un joven que queda en coma durante veinte años tras ser herido en una represión policial. En tono de comedia describe los conflictos de un hombre que despierta a un mundo distinto. Fue un enorme éxito de audiencia que salvó al director de la ruina y fue saludado con muchos premios. Y en 1994 retorna en *Bienvenido, Welcome,* típico filme dentro del filme, divertido enredo sobre un presunto enfermo de sida en un delirante rodaje. Gabriel Retes, dentro del ahora renaciente cine mexicano, es un ejemplo de rebeldía y persistencia. Es además un buen actor y en sus películas suelen trabajar su mujer y sus hijos.

García Márquez y el cine

Dedicada en principio a la televisión, *Los amores difíciles* fue una serie de cuentos de Gabriel García Márquez llevados a la pantalla (grande y pequeña) por varios directores latinoamericanos y un español.

Como suele suceder en estos casos –pese a la intervención del mismo autor en los guiones– los resultados son muy desiguales. El mejor, sin duda, es *Cartas del parque,* de Gutiérrez Alea. La historia de amor ocurre en la década de 1910 tan romántica en Matanzas: un poeta que escribe cartas para la novia de un joven amante de la incipiante aeronáutica de la época. Y que se enamora secretamente de la destinataria. Un filme encantador.

Luego habría que recordar *Milagro en Roma,* de Lisandro Duque, que es la historia de una niña muerta pero viva, cuyo padre se pierde en los meandros de la burocracia vaticana. En tercer lugar, *La fábula de la bella palomera,* realizada por Ruy Guerra, refleja parcialmente una lírica historia de amor y celos.

Menos acertadas son la adaptación de *El verano de la señora Forbes* (Jaime Humberto Hermosillo), que protagonizó Hanna Schygulla, y las que Chávarri y Barrera hicieron de los relatos *Yo soy el que tú buscas* y *Un domingo feliz.* Lo cual demuestra (hay otros ejemplos) que el trasvase de los fascinantes relatos de García Márquez es más difícil de lo que

parece, pese a que el autor de *Cien años de soledad* se graduó en el Centro Sperimentale de Roma, la legendaria escuela de cine.

El festival de Huelva

Una vez más –y ya son veintidós años– el Festival de Huelva ha cumplido con su objetivo esencial: acercar a la tantas veces indiferente «madrepatria» el cine iberoamericano. Ese cine tan diverso, proteico, esforzado y difícil que sigue navegando a pesar de la crisis y los eternos problemas económicos.

En esta edición, dieciséis películas optaron al premio –el Colón de Oro– que se divide en dos: el que otorga el público por votación a la salida del cine y el de un jurado internacional. Casi nunca coinciden y en esta ocasión, la disparidad fue clamorosa: el público prefirió el filme argentino de Eliseo Subiela *Despabílate amor* y el jurado oficial (que reunía a la gran guionista mexicana Paz Alicia García Diego, a la actriz cubana Mirtha Ibarra, al novelista y crítico Vicente Molina Foix, a la directora venezolana Marilda Vera y al productor español Enrique Viciano) se decidió por el filme español *Como un relámpago.*

Para deslindar razones, conviene reseñar brevemente las obras que competían. Con cuatro películas, Argentina contó con la representación más numerosa. *Despabílate amor,* del realizador de *El lado oscuro del corazón,* trata sobre todo del paso del tiempo: un periodista con pasado militante y exilio, recibe el llamado de un amigo –que resiste la cercana vejez con juveniles ejercicios de rock– para reunir en una fiesta a los amigos de la «barra», 25 años después. Sentimental y menos crítica que otras veces, la película de Subiela apela a un cierto lirismo (injertando poemas de Benedetti) y a algunos toques mágicos.

Moebius es un interesante ensayo de ciencia ficción algo kafkiano: un tren con más de veinte pasajeros desaparece en la red de subterráneos de Buenos Aires. Con un virtuoso manejo de imágenes y montaje, *Moebius* representó –pese a cierta inflación verbal y pseudocientífica–, un intento de renovar los cauces narrativos convencionales. Fue realizado por alumnos de la Universidad del Cine, de Buenos Aires, dirigidos por uno de sus profesores, Gustavo Mosquera. Y esto es también un dato a tener en cuenta.

El dedo en la llaga de Alberto Lecchi y *El sueño de los héroes* de Sergio Renán, completaron la representación argentina a concurso. El primero es una coproducción hispano-argentina (actores: Juanjo Puigcorbé y Karra Elejalde) con las andanzas más o menos pintorescas de dos actores de la legua varados en un pueblo con visibles corrupciones políticas. Hábil y bastante demagógica, *El sueño de los héroes* es una versión inte-

resante y algo irregular del espléndido relato de Adolfo Bioy Casares. Preserva el clima inquietante del original.

Fuera de concurso se vieron tres filmes: *El verso* de Santiago Carlos Oves (una simpática comedia), *Al corazón* de Mario Sábato, que traza una historia del tango a través de una excelente selección de trozos de viejas películas acotadas por comentarios de Ernesto Sábato y el compositor Contursi; y por el filme *La dama regresa,* una delirante y abigarrada caricatura de muchas cosas, que dirigió Jorge Polaco y protagonizó la mítica Isabel Sarli.

Edipo Alcalde y *La nave de los sueños* representaron a Colombia. La primera es una actualización del *Edipo* de Sófocles (donde participó García Márquez) en el clima de guerrillas y paramilitares colombianos. Esta coproducción con México y España dirigida por Jorge Ali Triana es ambiciosa pero más cerca del ridículo que de la tragedia. *La nave de los sueños* (Ciro Durán) trata un tema recurrente del cine latinoamericano: la emigración clandestina hacia Estados Unidos, esta vez en barco. Tan bien intencionada como fallida.

Venezuela –que tuvo una sección propia con filmes recientes– concursó con *Santera* y *Desnudo con naranjas.* La primera (Solveig Hoogesteijn) entrecruza el problema de las cárceles de mujeres de Venezuela (tema marginal) con el caso de una curandera acusada de un crimen. Un tema interesante pero muy desenfocado. *Desnudo con naranjas* (Luis Alberto Lamata) es una intrincada historia situada en el siglo XIX, que mezcla amores, aventuras y un amuleto que promete suerte en el juego y condenación eterna.

Despareja pero interesante

México participó con *Salón México,* suerte de homenaje-plagio a la película homónima del Indio Fernández, donde introducen al homenajeado y al músico Aaron Copland, que para su partitura del mismo nombre se inspiró en ese famoso salón de baile. Lo único rescatable es la presencia de la gran actriz María Rojo. Tampoco interesa demasiado *El anzuelo* (Ernesto Rinoch). *Cinco días e cinco noites* (José Fonseca e Costa) es la huida de un perseguido político en el Portugal de los años 40. Es un filme opresivo, moroso y notablemente realizado. De Brasil llegó *Quem matou Pixote* (José Joffily) que narra la suerte del protagonista de un notable filme de Héctor Babenco en la vida real y cómo fue su triste final.

La contribución española –*Mirada líquida, Menos que cero* y *Como un relámpago*– oscila entre la mediocridad y la ambición. La última citada de Miguel Hermoso (que se había iniciado con *Truhanes)* fue el

gran premio del jurado oficial. El jurado del público, esta vez más atinado, eligió *Despabílate amor;* la crítica, *Moebius,* la propuesta más arriesgada.

No hay que olvidar *Asaltar los cielos* (Javier Rioyo y José Luis López Linares), un notable documental sobre la enigmática figura de Ramón Mercader, el asesino de Trotsky. Fue la mejor aportación de España.

En las actividades paralelas, hay que destacar el ciclo sobre Arturo Ripstein, el gran cineasta mexicano; con sesenta alumnos se realizó un cursillo sobre su obra. Asimismo, hubo un homenaje al recientemente fallecido Tomás Gutiérrez Alea, una figura esencial del cine latinoamericano.

Por último se presentó un ciclo de diecisiete películas del «Nuevo cine español», con directores como Alejandro Amenábar *(Tesis),* Isabel Coixet *(Cosas que nunca te dije)* Julio Medem *(Tierra)* y muchos otros. Son un futuro ya presente, pero el tiempo dirá si cumplen las promesas insinuadas en algunos de ellos.

En suma, fue un festival rico y muy vital, más allá de lo visto en competición, y que por cierto merecería más atención de los medios centrales de información, que suelen olvidar o ignorar todo lo que no sea Hollywood.

José Agustín Mahieu

Carta de Chile

América Latina: nuevos escenarios culturales, nuevas miradas

En las últimas décadas, paralelamente a la renovación política de la izquierda, se ha estado produciendo en América Latina una renovación en los estudios de cultura y comunicaciones. Han contribuido a este proceso, desde distintas disciplinas, entre otros, Jesús Martín Barbero (comunicador social colombiano); Néstor García Canclini (antropólogo argentino, residente en México); Beatriz Sarlo (literata y analista cultural argentina); Renato Ortiz (culturólogo brasileño) y José Joaquín Brunner (sociólogo chileno). Estamos pensando, para nombrar algunos de los títulos más representativos, en *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (1987) de Barbero; en *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1989) de García Canclini; en *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina* (1989) de Sarlo; en *Mundializaçao e cultura* (1994) de Ortiz y en *Cartografías de la modernidad* (1995) de Brunner.

Atrás quedaron la teoría del imperialismo y de la colonización cultural; el estilo denunciativo focalizado en un análisis más o menos maniqueísta del componente ideológico de la cultura; la percepción de la cultura nacional como un todo orgánico articulado por las clases emergentes y el Estado; el abordaje apocalíptico (de cuño frankfurtiano) y la demonización de la industria cultural y de los medios masivos; la supeditación del cambio cultural al cambio político; las aproximaciones conspirativas que en una línea funcionalista (emisor-mensaje-receptor) percibían a la conciencia como un receptáculo inerte sujeto a toda índole de manipulaciones; la visión dual de la cultura latinoamericana (con un componente autóctono valioso y otro foráneo y espurio) y la lectura estrechamente política de la cultura popular que consideraba lo contestatario como el único modo posible de existencia de esa cultura.

Además de polemizar más o menos explícitamente con tales puntos de vista, o desconstruirlos, los autores mencionados coinciden en una perspectiva transdisciplinaria que se hace cargo del nuevo escenario de la cultura y las comunicaciones en América Latina. Un escenario que la mirada sociológica caracteriza por el desplazamiento de la producción cultural desde la comunidad a industrias culturales insertas en el movimiento de

integración en la economía mundial. Un escenario en que predominan la massmediatización, la globalización y la organización audiovisual de la cultura; un escenario complejo, en el que coexisten dinámicas de desterritorialización de las demarcaciones culturales (culto-popular, moderno-tradicional, nacional-extranjero) con dinámicas de hibridación de culturas y subculturas que dan lugar a identidades nuevas sin el apego a las viejas territorialidades[1].

El estudio y relevamiento de este nuevo escenario se alimenta con el debate de la modernidad y la postmodernidad, o con enfoques provenientes de la Escuela de Birmingham y de la teoría de la recepción o de autores como Pierre Bourdieu.

Pero tan importantes como las similitudes son –en los autores mencionados– las diferencias de estilos intelectuales de acuerdo al origen profesional de cada quien o diferencias que se producen precisamente con respecto al que fue el tema eje en los estudios progresistas de la década de los sesenta: la consideración de la cultura como un campo en disputa, vale decir, la cuestión del poder. Brunner, por ejemplo, al tomar partido por la modernización como el reino de las oportunidades, omite completamente el tema: a fin de cuentas –según su óptica– la cultura y las comunicaciones se autorregulan y por ende el mercado constituye la única instancia de planificación posible. Los otros autores, para quienes si bien está fuera de lugar un cambio de sistema («se trata –dice García Canclini– de ser críticos pero sin ser fundamentalistas»[2]), abordan la cuestión en la medida en que asumen una postura con respecto a las relaciones entre *Estado, mercado* y *sociedad civil*, privilegiando para corregir desigualdades o desequilibrios la expansión de uno u otro de estos polos. Mientras Brunner apuesta por el mercado, Martín Barbero, Ortiz y Sarlo asumen la perspectiva de expansión del rol de la sociedad civil, y García Canclini se inclina por una combinación de la sociedad civil y de Estado regulador. Mientras Brunner, frente a las que ironiza como «miradas nostálgicas», hace una apología (¿acrítica?) de la modernidad cultural latinoamericana y la celebra en términos de «una constelación más de la modernidad occidental», Beatriz Sarlo se concentra en las contradicciones del nuevo escenario y emprende una crítica aguda contra el «neopopulismo del mercado». Los otros tres autores se sitúan también –aunque de modo menos explícito– en una perspectiva crítica al escenario comunicativo y cultural vigente, ya sea con propuestas de democratización o de corrección de los desequilibrios vinculados a la mundialización en curso.

[1] *Jesús Martín Barbero:* Teoría, investigación, producción en la enseñanza de la comunicación. *Diálogos de la comunicación, Nº 28, Lima, Perú, 1990.*

[2] *«Entrevista a Néstor García Canclini»,* Causas y Azares, *año II, Nº 2, Buenos Aires, 1995.*

En el contexto de estos antecedentes queremos ocuparnos de los planteamientos sobre consumo cultural que hace Néstor García Canclini en *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización,* México, 1995, (traducido y editado en Brasil en 1996).

El propósito expreso de García Canclini es entender cómo los cambios en la manera de consumir han alterado las posibilidades y formas de ser ciudadanos. Frente a los juicios tradicionales de índole moral sobre el consumo o frente a quienes lo consideran como una relación de manipulación entre publicidad fuerte y audiencias dóciles, García Canclini esboza una teoría sociocultural del consumo, percibiendo en éste una racionalidad política interactiva, que conlleva aspectos simbólicos y estéticos. Considera los actos a través de los cuales consumimos «como algo más que meros ejercicios de gustos, antojos y compras manipuladas». La apropiación de cualquier bien –dice– y sobre todo de un bien cultural, es un acto que integra y diferencia simbólicamente. En la trama de la cultura y la comunicación se juegan entonces dimensiones claves del ser social. Nada menos que el «quién somos» y el «qué somos». García Canclini señala que, en el escenario de la globalización, las identidades se configuran de preferencia en el consumo de bienes o en el consumo cultural, y dependen por lo tanto de lo que uno posee o imagina o de lo que desea o es capaz de llegar a poseer.

Su tesis es que en el consumo de bienes culturales se constituye una parte importante de la racionalidad integradora y comunicativa de una sociedad. Así lo corrobora su investigación sobre la ciudad de México, ejemplo de los pro y los contra de la megaciudad moderna en América Latina. Por una parte, percibe allí una ciudad globalizada que se conecta con las redes mundiales de la economía y las comunicaciones; por otra, una ciudad informe que se ha expandido y masificado irracionalmente, reduciendo las interacciones barriales; una ciudad contaminada que ha creado poblaciones periféricas desconectadas entre sí, difuminando además completamente sus ejes o centros históricos, Megaciudad latinoamericana equivale hoy a una mancha de aceite extendida y sin forma. La ciudad –dice García Canclini– existe sólo para la prensa y el gobierno pero no para los ciudadanos, que apenas alcanzan una visión parcelada de ella. En estas circunstancias, son la radio y la televisión –o las redes comunicativas y culturales– las que desde sus propias lógicas diagraman los vínculos invisibles de la urbe. Son estas nuevas comunidades imaginadas los escenarios en que básicamente se configuran y renuevan las identidades.

A veces los jóvenes de un país –en la medida en que comparten las mismas lealtades de *rock,* de *rap,* de ciertos *graffitti,* de cierto estilo de vida– están más cercanos a los de otro, y se sienten por ende –como en

Mc Ondo[3]– más próximos a esa comunidad internacional de jóvenes que a la sociedad nacional a la cual pertenecen[4]. Las industrias culturales se han convertido así en el principal recurso para fomentar el conocimiento recíproco entre los múltiples grupos y organismos en que se fragmentan las grandes ciudades. De allí la necesidad de que esos espacios permitan circular la pluralidad de nuevas identidades, contribuyendo de este modo a narrar la multiculturalidad de la ciudad. De allí también el dilema de imaginar políticas que permitan la coexistencia, sin jerarquías discriminatorias, de las redes internacionales con los signos de arraigo y pertenencia local. ¿Qué derechos –se pregunta García Canclini– implica ser joven, ser mujer, ser indígena en una gran ciudad latinoamericana? Para el antropólogo se trata de una pregunta tan pertinente como lo es para el jurista la pregunta por los derechos que implica ser argentino, brasileño o mexicano. Es en este punto donde su concepción sociocultural del consumo se conecta con el tema de la ciudadanía.

García Canclini plantea una expansión del concepto de ciudadano: ser ciudadano, dice, no tiene que ver sólo con los derechos reconocidos por los aparatos estatales a quienes nacieron en un territorio, sino también con las prácticas sociales y culturales que dan sentido (y dignidad de pertenencia). Más que como valores abstractos vinculados a una nación y territorio, los derechos importan como algo que se construye y cambia en relación con prácticas y discursos culturales. Esta perspectiva constata por una parte la declinación de las naciones como entidades contenedoras de lo social, y por otra, la presencia de un nuevo escenario de constitución de lo público: la comunicación masiva y el consumo. Esta ampliación y desustancialización del concepto de ciudadano lleva a repensar la ciudadanía en conexión con el consumo, e implica todo un programa: zanjar el desfase que hay entre ser ciudadanos del siglo XVIII y consumidores del siglo XXI. «Necesitamos saber –dice García Canclini– si aún es posible producir, crear o elegir como ciudadanos o nos contentaremos con la modesta libertad del *zapping*».

Los desafíos que este tránsito implica son múltiples; García Canclini apela en esta perspectiva a revitalizar el rol del Estado como ente regulador y representante del bien público, y paralelamente fortalecer la sociedad civil, evitando así los riesgos de autoritarismo y unicidad. Hace algunas referencias a organizaciones de consumidores de México, o a las posibilidades de generar nuevas políticas culturales adecuadas a los consumos reales o micropolíticas locales con la comunidad, o políticas públicas hacia los medios masivos. Hay también tres sugerencias concre-

[3] *Alberto Fuguet y Sergio Gómez* Mc Ondo, *Santiago, 1996, antología de cuentos que tematiza esta sensibilidad.*
[4] *«Entrevista a Néstor García Canclini»* op. cit.

tas tendientes a formar un espacio cultural latinoamericano: promover mercados comunes de libros, revistas, cine, televisión y vídeo, con medidas concretas que fomenten las producciones y favorezcan la libre circulación de los bienes culturales en la región; fijar cuotas mínimas de tiempo de pantalla, de emisión de radio y de otros bienes culturales latinoamericanos en cada país, y crear un Fondo Latinoamericano de Producción y Difusión Audiovisual.

Sin embargo, la parte de las propuestas relativas a los desequilibrios y al desfase que ofrece el nuevo escenario, sobre todo en lo que toca a convertir a los consumidores en ciudadanos culturales del siglo XXI, es la menos desarrollada, quedando solamente a nivel de preguntas o de esbozos. Permanece, en consecuencia, más o menos difuso cómo lograremos ser ciudadanos del siglo XXI en el campo cultural y comunicativo, o que se entiende exacta y concretamente por aquello.

Con todo, las investigaciones, planteamientos y sugerencias de García Canclini conllevan aportes variados y productivos. Desde el punto de vista de la antropología y su epistemología, además de concentrarse en fenómenos urbanos modernos, el autor sale continuamente al paso del lastre fundamentalista y autoctonista de la disciplina, aludido en un viejo chiste que circula en las ciencias sociales. Aquél que a la pregunta de «¿Quién es un antropólogo?» responde: «Un individuo que anda detrás de un indio»; y luego, a la pregunta de «¿Y quién es un indio?», contesta: «Un individuo que anda detrás de un crédito». Con respecto al concepto de identidad, la perspectiva de García Canclini contribuye, una vez más, a destrabar el anclaje fundamentalista y ontológico del mismo. El escenario y los nuevos objetos de estudio que él perfila (como, por ejemplo, las heterogeneidades culturales vinculadas al consumo) desafían la caracterización telúrico-nacionalista de identidades aisladas. «No se pueden reducir –dice– los múltiples modos de ser argentino, mexicano o chileno a un paquete fijo de rasgos arcaicos, a un patrimonio monocorde y ahistórico».

Aquí y allá, García Canclini hace interesantes observaciones sobre temas que suelen recibir un tratamiento muy trivial entre nosotros, como por ejemplo el desinterés por la política o su transformación en espectáculo, temas que él vincula a la declinación de la nación como contenedora de lo social y al modo en que la sociabilidad y lo público se juegan cada vez más en los medios y en el consumo. De la trama de procesos que va delineando desprende también interesantes consideraciones sobre políticas culturales y sobre los límites de la labor del Estado en este campo, dadas las características del nuevo escenario. Junto a la mirada que diagnostica y presenta los distintos procesos de interacción cultural, García Canclini ejerce una suerte de pedagogía hacia la izquierda, una pedagogía persuasiva que la insta a desprenderse de los abordajes tradi-

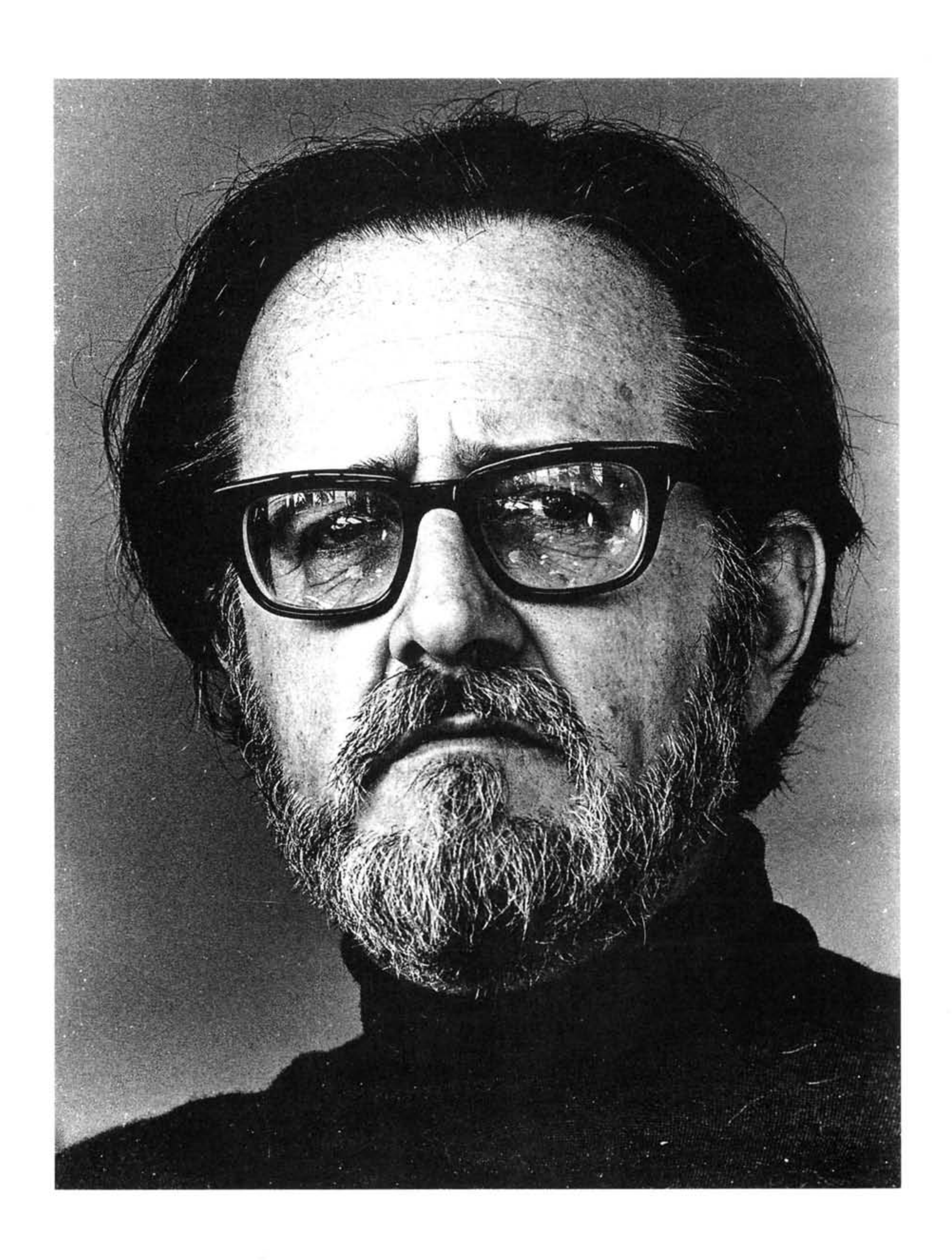
cionales sobre el tema y a recomponer el matrimonio mal avenido entre el progresismo y las industrias culturales.

El tono vital de uno de los párrafos finales del libro es una buena muestra del hálito que anima a García Canclini: «El pensamiento posmoderno nos incitó –dice– durante los 70 y los 80 a librarnos de metarrelatos que auguraban emancipaciones totalizantes (...) quizás sea hora de emanciparnos del desencanto (...) se trata de reconstruir desde la sociedad civil y con el Estado una multiculturalidad democrática». Hay aquí una conexión y una desconexión con los estudios de la década de los sesenta. Una conexión en el sentido de que el análisis y el estudio de los fenómenos comunicativos y culturales sigue en la mayoría de sus renovadores vinculado al propósito de influir y cambiar la situación vigente, pero hay una desconexión y una gran diferencia en la medida en que se trata ahora de una tarea eminentemente cultural y que por lo tanto no puede ser ni supeditada ni reducida a lo político. De allí que una lectura de los planteamientos de García Canclini –como la que hace John Beverley[5]– que advierte en él a un autor que ha desechado la posibilidad de un sistema alternativo al capitalismo tardío; sencillamente está leyendo un estudio de los noventa con la mirada de los sesenta, sin hacerse cargo de las transformaciones que en este campo se han dado en América Latina.

Bernardo Subercaseaux

[5] *Véase John Beverley: «Estudios culturales y vocación política»,* Revista de Crítica Cultural, *Nº 12, Santiago de Chile, 1996.*

BIBLIOTECA



José Donoso (foto Malet)

Memoria y despedida de José Donoso

La muerte ha querido que el último libro de José Donoso (1924-1996) editado en España, sea el de sus memorias *(Conjeturas sobre la memoria de mi tribu,* Alfaguara, Madrid, 1996, 349 páginas). Quedan por conocerse en el mercado español *Nueve novelas breves* y *El Mocho,* aparte de unos diarios cuya posibilidad de exhumación desconozco. En todo caso, la más honda exploración que Donoso hizo de sí mismo (del insondable sí mismo, tan difícil de acotar) se cumplió en los umbrales de la muerte. El examen de la vida casi al final de la vida misma.

Declaro que prefiero a Donoso como cronista y memorialista frente al Donoso narrador de ficción. *Memoria personal del boom* y el libro antes mencionado recuperan una tradición fuerte de la literatura chilena, la de los memoriosos redactores de historias personales, familiares, patrias, del siglo XIX, con Vicente Pérez Rosales a la cabeza.

En *Conjeturas...* está todo el universo donosiano: los límites de su espacio, sus raíces, la razón de ser de su vocación, las fascinaciones obsesivas que fueron construyendo esa mitología personal que es toda literatura. Y, ante todo, el autorretrato del escritor como situado en ese «lugar sin límites» que, citando al barroco inglés, Donoso, en su relato homónimo, señala como el infierno de la historia humana.

El escritor, en la personificación de Donoso, es hijo del deseo materno: la madre, en efecto, una excluida que se encierra en el círculo de familia y se permite escapadas aventureras (memorable es la referida a sus relaciones con un negro en Barcelona), es la que desea tener un hijo en el cual se reencarnen los antepasados como escritura, un hijo escritor capaz de inventar el pasado. Sólo quien experimente eso que Donoso define como *fisura social,* puede hacerlo: el desclasado, el socialmente inclasificable, el traidor a su clase, el bastardo, lo que un esnob de aquéllos denominaría *raté.*

En efecto, la peripecia donosiana es un perpetuo desclasamiento que desemboca en el único lugar propio: la escritura. Para evitar convertirse en un «facsímil» del mundo que lo rodea, se traslada a otro lugar social, el de trabajador. Pastor en el sur de Chile, camarero en Buenos Aires, nunca termina de *enclasarse,* pues los proletarios, que lo ven leer a Proust rodeado de ovejas, por ejemplo, no lo reconocen como a uno de los suyos.

¿Qué desea la madre? Más que el ejercicio de una memoria personal, la constitución de una memoria de la tribu. Donoso se ve como uno de esos fotógrafos del siglo XIX, con sus cuidadísimas compo-

siciones de estudio, sus marcos tallados, sus firmas en letras de oro. Han sustraído a la muerte el minucioso fantasma de un retrato, pero han olvidado nombrarlo. El escritor, por medio de la ficción, da nombre, al darles historia, a esos rostros de nadie. Reinventar la propia historia es hacerla. Y vivir es sobrevivir, que es escribir. Cuando la memoria ha dictado su última palabra, llega la muerte, que es lo ocurrido, con patética certeza, en la parábola biográfica de José Donoso.

La familia paterna es, por redundancia, patricia y venida a menos, como si el padre, un médico epidemiólogo (tal el doctor Adrien Proust, ejemplo al caso, por la constante referencia proustiana de Donoso) hubiese dejado el ejercicio del deseo en manos de la madre. Y Proust, de nuevo, ese Proust que, como Donoso, se vio a sí mismo como un niño viejo y un viejo aniñado, obsesivo en la consulta de los ancianos, un pelele enfermizo y un ser incompleto.

La ruina ronda a los Donoso y se convierte en una moral. El cambio de casa, el encierro («... soy un hombre de casas –tal vez también de ciudades– rara vez un hombre de paisaje y de campo...»), la constante situación limítrofe, el pedido de ayuda familiar, colocan al futuro escritor, aunque criado en colegios ingleses e imbuido de identidad infantil británica, siempre en el confín de su clase. Ello, con la peculiaridad de que los patricios chilenos no conforman una oligarquía, sino que se mezclan con gentes pobres y modestas, todos descendientes de los mismos fundadores españoles, todos nombrados por los mismos apellidos iniciales.

Dos rasgos primordiales organizan el mundo de los Donoso: permanecer en la decadencia y evadirse en la extravagancia. La tía Mina y Álvaro Yáñez *(Pilo* para la familia, Juan Emar como pseudónimo literario), que escapan al París de los años locos y el surrealismo, son los extravagantes supremos. El resto, las tías agónicas, los abuelos tiránicos que apalean a los negros como esclavos, las monjas de clausura, los suicidas, los maniáticos recluidos en sus ruinosas mansiones, conforman la complacencia gótica y melodramática de los personajes donosianos que han invadido su propia autobiografía.

Donoso, aparte del decreto materno que lo impulsa a la crónica bautismal de la tribu, tiene otro gran paradigma: la criada favorita, una analfabeta que le cuenta argumentos de ópera. Esas dos mociones femeninas lo ponen en su lugar, la dorada marginalidad del escritor. Analfabeta o simplemente ágrafa, la mujer está escindida de la escritura. El cronista ha de ser un varón, aunque narre las peripecias de una irremediable decadencia, protagonizadas por mujeres y casas y claustros conventuales: figuras y espacios femeninos. El cronista es la persona simétrica y opuesta al otro Gran Marginado

del clan, el chivo expiatorio. En lugar de pagar las culpas de la tribu, hará su inventario.

«Todo destino conlleva como corolario una nostalgia por lo que no pudo ser», dice Donoso en sus memorias. La escritura resulta, por fin, el diseño de ese no-poder-ser, el objeto del deseo, que construye, ahuecando el mundo, un destino, una historia. El punto final, el silencio final, lo pone, como siempre, la gran correctora de pruebas, la muerte.

B.M.

Una historia del periodismo español*

Parece claro que la indagación histórica necesaria para culminar una obra como la que nos ocupa es una tarea que exige labor de archivo, pero también rigor metodológico a la hora de escoger y ordenar la documentación disponible. Narrar los avatares de la prensa española desde sus orígenes es el propósito que las autoras se han marcado desde que en 1983 apareciera en el mercado editorial el volumen primero de este valioso trabajo, puesto nuevamente de actualidad por la aparición de un tercer tomo. Destinado en primer término a periodistas y estudiantes de Ciencias de la Información, el texto soslaya toda tentación de aridez historiográfica y conserva en sus páginas un tono didáctico que también hace accesible su contenido a lectores no especializados.

Por su extensión, el estudio de Sáiz y Seoane permite profundizar en aspectos que otras monografías más breves, como la escrita en 1992 por Alejandro Pizarroso, dejaban de lado. En este sentido, es un acierto el modo en que las autoras han estructurado la obra, alternando las anotaciones exclusivamente históricas o empresariales con el pormenorizado análisis de contenido de periódicos concretos. La ordenación de las publicaciones viene dada en muchos casos por su definición ideológica, si bien el catálogo no siempre se ciñe a la coyunturalidad política y presta asimismo atención a especialidades como la cultura o la simple información. Esa sugestiva miscelánea cuenta además con el perfil de una serie de periodistas cuyo interés literario es, a no dudarlo, indiscutible. Cabría recordar aquí con respecto a esas figuras la clásica distinción barthesiana entre escritor y escribiente, si bien las insistencias de Sáiz y Seoane evitan voluntariamente tales argumenta-

* Historia del periodismo en España. 1. Los orígenes. El siglo XVIII. 2. El siglo XIX. 3. El siglo XX (1900-1936), *María Cruz Seoane y María Dolores Sáiz, Alianza Editorial, Madrid, 1983-1996.*

ciones teóricas y se concentran en completar un trayecto finalista, donde el periodismo escrito progresa hacia la modernidad, madurando en forma y contenido, ligado cada vez más a la opinión pública que justifica su presencia en la sociedad.

Claro está, ese recorrido queda organizado cronológicamente. Comienza el primer tomo, escrito en solitario por Sáiz, con un apunte conciso de los rudimentos de la prensa, que nos conduce de los *Annale Maximi* romanos a las relaciones y gacetas publicadas a lo largo del siglo XVII, instrumentos de comunicación unos y otras que ponen entre paréntesis un variado repertorio de impresiones y manuscritos progresivamente popularizados gracias al perfeccionamiento del correo y la imprenta. A la crónica de esos antecedentes sigue la del acontecimiento que, sin discusión entre los historiadores, significa la aparición del primer periódico español. Hablamos de la entrada en prensa del número inicial de la *Gazeta Nueva,* redactada en 1661 por Fabro Bremundan, un erudito bruselense empeñado en la tarea de dar a conocer los méritos militares de Juan José de Austria. Esa cabecera iba a ser seguida por otras, como la *Gazeta ordinaria de Madrid,* impresa con un privilegio real que suponía su control por parte del poder político, en este caso el antedicho Juan José de Austria, a la sazón primer ministro de Carlos II. No ha de extrañar al lector poco familiarizado con la primera edad del periodismo tal atención al asunto de las *Gacetas,* pues, a no dudarlo, son los pilares de la prensa escrita española, destacables tanto en contenidos como en difusión, y así se encarga de remarcarlo la autora. Tampoco debe sorprenderle que el capítulo a ellas dedicado se cierre con un apartado referido a las normas sobre prensa e imprenta dictadas desde el tiempo de los Reyes Católicos hasta ese mismo siglo XVII, dado que las leyes cartografían, ya desde entonces, los caminos que el informador puede –e incluso debe, según los casos– seguir en su tarea diaria. Está claro que Sáiz concede una notable importancia a la subida al trono de la dinastía borbónica y se detiene a considerar los cambios habidos en la sociedad, la economía y la política españolas gracias al reformismo ilustrado, que también propició la aparición de periódicos minoritarios, especializados, destinados a un público culto.

Luego de abordar las técnicas de impresión y el novedoso régimen jurídico de la prensa en el XVIII, examina en profundidad publicaciones distinguidas. Protagonizan esos capítulos de análisis unos periódicos como el *Diario de los Literatos de España,* polémico, con calidad literaria y profundidad intelectual; y *El Censor,* que ejercía la crítica de los defectos sociales, pero ampliándola con el mismo rigor a las instituciones, convirtiéndose, gracias al mérito y hondura de sus artículos, en lo que Sáiz

considera *un verdadero revulsivo para la sociedad de su tiempo.* Los periódicos citados, y otros tantos que la autora trae a colación, contaron con la intervención de firmas prestigiosas, pero fue el aragonés Francisco Mariano Nipho quien acreditó mayores méritos personales en el periodismo del XVIII, no sólo por lo prolífico de su carrera, sino por haber fundado en 1758 el primer diario español, *Diario noticioso, curioso-erudito, comercial, público y económico.* Queda, pues, justificado que la figura de Nipho protagonice todo un capítulo en el que se da cumplida noticia de su vida, ideario y escritos.

En lo que hace al segundo tomo, redactado por María Cruz Seoane, cabe resaltar que abarca las publicaciones aparecidas a lo largo del siglo XIX, una materia en extremo atrayente, dado que, al margen de los progresos técnicos que en su transcurso favorecen el ejercicio de la profesión periodística, es la etapa en que surge y llega a su madurez la prensa política. La libertad de imprenta nacida en las Cortes de Cádiz, rasgo esencial del Estado liberal, supondrá un cambio definitivo en el mundo de la prensa, pero también en el político, dada la importancia decisiva que adquiere la opinión pública. Esa misma libertad, aparte de propiciar la edición de nuevas publicaciones, posibilita la expresión de ideas novedosas, y en este sentido es clarificador el apartado que la autora consagra a las palabras y temas clave de los periódicos del momento. Repasar ese vocabulario ideológico nos parece un ejercicio tan grato como ilustrativo del discurso más extendido entre los periodistas de comienzos de siglo. Igualmente clarificador resulta el contraste entre ese apasionamiento político y lo que Seoane llama *el gran silencio,* esto es, la supresión de la libertad de imprenta tras la subida al poder de Fernando VII y la consiguiente reacción absolutista en todos los márgenes de la sociedad. Los pronunciamientos militares serán el instrumento liberal empleado para forzar un retorno a los valores manifestados en Cádiz, y el triunfo del protagonizado por Riego supone un período de apertura política en el que Seoane sitúa la nueva legislación de imprenta y, derivada de ella, el renacimiento de la prensa política, apasionada en sus postulados, ubérrima en cabeceras, pero también efímera en lo que concierne a la duración de éstas. El curso seguido por el liberalismo, particularizado en su expresión escrita, es atendido por la autora con amplitud de recursos documentales, insertando fragmentos de periódicos representativos que ofrecen al lector ejemplos claros del periodismo político practicado en esas fechas.

El zigzagueo de la vida pública española, sometida a un continuo vaivén entre el ideario liberal y el absoluto, se corresponde con la trayectoria de la prensa. Merece destacarse, por lo representativo al respecto, el capítulo consagrado a la década absolutista, iniciada en

1823, en el que se incluye un apartado sobre la prensa elaborada por los exiliados en Londres y París. Hallamos en el mismo capítulo alusiones a Larra, figura fundamental del periodismo español, que protagonizará más adelante dos notables apartados, uno dedicado a analizar su contribución a la prensa y otro centrado en el examen de las palabras clave de la época que podemos hallar en sus artículos. Recorremos en esas páginas un tiempo de tránsito hacia el liberalismo, en el que los carlistas empiezan a reclamar los derechos dinásticos de su candidato al trono, pretensión que más tarde también se verá plasmada en los periódicos. Es la época en que el romanticismo llega a las publicaciones ilustradas y literarias, de las que Seoane subraya títulos señeros como *El Artista* y el *Semanario Pintoresco*. En el amplio y concienzudo estudio de lo editado entre el trienio esparterista y la restauración borbónica, sigue la autora un parecido esquema metodológico, introduciendo primero al lector en el contexto histórico de que se trate para después facilitarle un inventario de las publicaciones fundamentales, divididas en razón de su contenido político. Hallamos periódicos moderados, republicanos e incluso los primeros en acoger las tesis del movimiento obrero. La autora se detiene asimismo en el análisis del periodismo satírico, tan floreciente en el pasado siglo. Es de destacar lo expuesto sobre noticieros como *La Correspondencia de España* y *El Imparcial*, memorable este último no sólo por sus contenidos, sino por los avances tecnológicos que concurrieron en su confección.

El tercer tomo, escrito conjuntamente por Seoane y Sáiz, aborda una etapa apasionante de la prensa española: aquella que comienza con la profunda crisis de 1898 y concluye con el estallido de la guerra civil. La estructura de este volumen sigue el orden cronológico característico de los anteriores, si bien en esta ocasión se incluye un primer capítulo introductorio que abarca varios epígrafes de contenido heterogéneo: periódicos de empresa y periódicos de partido, el público de la prensa, prensa y opinión pública, la empresa periodística, etc. Tras ese preludio generalista, las autoras examinan las publicaciones fundamentales de comienzos de siglo. Entre los materiales reunidos resalta un estudio de los albores del diarismo gráfico, ejemplificado por el *ABC*, periódico cuya peculiar trayectoria ideológica y empresarial es retratada con profusión de datos. Pero, evidentemente, no se trata de la única cabecera analizada. Cierto que el inventario es copioso, pero su lectura resulta interesante en todo momento. Hallamos en esas páginas ejemplos de prensa nacionalista, prensa militar, socialista, católica, integrista, carlista, anarquista, de sucesos, para mujeres. Incluso cabe el recuerdo de las publicaciones de vanguardia, caso de aquel *Prometeo* animado por la

fantasía de Ramón Gómez de la Serna.

Roto el turno de partidos y sonando los primeros ecos de la Gran Guerra, la prensa española entra en un nuevo período histórico. Exploran las autoras la labor de los servicios de propaganda, que subvencionaron, según los casos, el apoyo de diarios germanófilos y aliadófilos. Nos parece brillante el análisis que ofrecen del semanario *España,* un proyecto sugestivo y también un revés empresarial. Dirigido por Ortega y Gasset, su redacción estuvo integrada por nombres como Baroja, Maeztu, Pérez de Ayala y D'Ors, además de contar con Antonio Machado, Unamuno y Valle-Inclán entre sus colaboradores.

En los siguientes apartados del libro se advierte que la pujanza de la prensa es creciente y ni siquiera la Dictadura detiene el imparable proceso de modernización de los grandes periódicos, pese a imponerse una limitación de los temas políticos en sus páginas y legislarse la censura previa en 1923. Ya se adivina el éxito de cabeceras fundamentales para entender el proceso político previo a la República. Cabe mencionar aquí *El Debate, El Sol* y *La Libertad,* por llevar a la memoria del lector algunas de esas notorias publicaciones. Será en el período republicano cuando se dicten nuevas disposiciones en materia de prensa, todas ellas atendidas con precisión en la obra, que también repasa el extenso muestrario de periódicos del momento. Cierra el volumen una alusión a la Ley de 1938, que silencia todo asomo de libertad en el mundo periodístico y abre una nueva etapa que, naturalmente, también ha de ser objeto de atención por parte de los historiadores, cuando menos con la misma competencia investigadora acreditada por María Cruz Seoane y María Dolores Sáiz en su trilogía.

Guzmán Urrero Peña

Paradiso: dos poetas[1]

Artífices de una de las poéticas más meditadas y rigurosas de la joven poesía española, los escritores tinerfeños del grupo *Paradiso,* de evidente filiación lezamiana, han inaugurado una nueva colección literaria, *Paradiso/Ediciones,* continuadora de un proyecto que tuvo su origen en una revista homónima cuya finura conceptual y radicalidad crítica la situaban al margen de los juegos de salón tan habituales entre sus coetáneos. Al hilo de una tradición eminente-

[1] *Melchor López,* Altos del sol, *Paradiso/Ediciones, Sta. Cruz de Tenerife, 1995, 70 p. Alejandro Krawietz,* La mirada y las támaras, *Paradiso/Ediciones, Sta. Cruz de Tenerife, 1996, 58 p.*

mente barroca que invoca ejemplos tan singulares como los de sor Juana Inés de la Cruz, Octavio Paz, Lezama Lima, José Ángel Valente, Severo Sarduy o, más cercano en el tiempo y el espacio, Andrés Sánchez Robayna (que ha confeccionado una antología del grupo, *Paradiso. Siete poetas,* 1994), los poetas de *Paradiso* exploran un imaginario fundado desde su inicio en el paisaje y la luminosidad canarias: como el propio Sánchez Robayna ha sugerido en alguna ocasión, el poema no es sólo expresión y lugar del enigma, sino también respiración del espacio insular, lectura del cuerpo o texto del mundo. Y ese mundo se ha convertido, según cita afortunada de Lezama Lima, en un «madreporario de islas».

En *Altos del sol,* primera entrega de Melchor López (1965), la mirada del narrador se desdobla bajo impulsos complementarios. Aquí la luz, como sugiere el título, deja su papel de protagonista para convertirse en voz del poema y dictar dos formas bien diferenciadas de escritura. Por un lado, fragmentos narrativos que van hilando, a modo de fondo o ilustración, un mismo paisaje temporal; por otro, breves instántaneas en forma de *haiku* o *tanka* que actúan como bisagras y fijan o singularizan la percepción. Dicho de otro modo: en los primeros, el sol *habla* como recorrido, como arco de luz que se despliega con el tiempo y alumbra instantes sucesivos; en las segundas, hace un alto y aísla el instante como haría un párpado o el disparador de una cámara fotográfica. Se trata, en ambos casos, de despojar al *yo* de algunos de sus atributos de narrador y crear así una apariencia o ilusión de objetividad. Quien narra y dispone su mirada sobre las cosas es la luz; el *yo* que se hace presente en muchos de estos fragmentos parece observarse sólo a través de lo que la luz le deja ver. Su confianza en el poder revelador del sol le ayuda en su exploración de un mundo físico cuyos límites se abren o difuminan con cada nuevo descubrimiento.

A lo largo de los cincuenta y cinco fragmentos que conforman *Altos del sol,* Melchor López se mueve con igual soltura en tonos diversos. Del impresionismo leve de ciertos paisajes, donde una pincelada basta para recrear el mundo, al seco expresionismo de un poema como el que empieza «La muerte tendrá alguna vez el latido de esta tarde», pasando por la sentencia gnómica o la alegoría de contornos imprecisos y misteriosos. En todos ellos hay un intento por renovar la tradición del poema narrativo, desplazándolo hasta sus límites genéricos y desafiando las expectativas rutinarias del lector. El resultado, lejos de invitar al desconcierto, posee una íntima trabazón y coherencia, quizás porque su impulso original es siempre el mismo. Nada lo perturba. Hay en estos poemas una defensa y búsqueda constante de la simplicidad y lo diminuto como lo único que escapa al peine del tiempo, que se

traduce en una poética de la insignificancia, de lo apenas percibido u oculto. El enigma, de este modo, se muestra o insinúa en signos dispersos y no siempre nítidos, que sólo el poeta puede reunir y elucidar. Y así, también, la lectura: el texto es relato neutro (narración de la luz) que desafía al lector y lo activa. Aquí el maestro no es tanto Wallace Stevens como el William Carlos Williams inicial de «The Red Wheelbarrow» o «Cherries»: «Por los paseos/ una motocicleta/ va traqueteando». La aparente simplicidad de este poema no puede estar más lejos de una expectativa lectora que privilegia el sentido común o la extracción final de una moraleja. En el simple descubrimiento (lectura) de una serie de signos aislados se encuentra el centro irreductible del poema, su capacidad para el extrañamiento. Que ello, a veces, parezca al lector un ejercicio fútil es sólo una consecuencia de los riesgos asumidos, no un juicio sobre una visión poética de singularidad evidente.

En *La mirada y las támaras,* Alejandro Krawietz (1970) recoge el legado barroco con intensidad se diría normativa. Menos liberado que Melchor López de la herencia de sus mayores (es también algo más joven), Krawietz explicita sus claves y referencias a modo de armadura, con la seguridad que da saberse miembro de una tradición determinada. El libro se articula así como muestrario de usos lingüísticos y estilísticos, preocupado por mostrar la habilidad y competencia de su autor, que pasa con cierta arbitrariedad del poema de brevedad impresionista al anuncio oracular o el juego metalingüístico, a veces, eso sí, espléndido: «Sobre la arena húmeda, las huellas de las gaviotas dibujaban una Δ. (Hay que colocar en su vértice la pelota para enviarla al infinito.)». Que nada de ello, sin embargo, llegue a empañar del todo un libro de rara intensidad y coherencia en su lectura del mundo físico, parece, en todo caso, una buena señal. El lector percibe tras la exhibición de materiales una muy personal visión poética preocupada por la multiplicidad de las apariencias y la analogía entre los espacios insular y poemático. Conecta ello con lo que Krawietz expresara en su día en las páginas de la antología: «El poema es también una isla cercada por el espacio en blanco... Habito una isla; indefectiblemente habito también una isla».

La escritura de Krawietz procede por acumulación: es un barroco de capas y estratos, que va sumando enunciados en un intento por desentrañar el enigma final del cuerpo del mundo. Pudiera llamarse también una escritura de acarreo o de desplazamiento: todo ocurre como si Krawietz fuera desprendiendo niveles del paisaje y trasladándolos, uno por uno, hasta la página. Se trata de desnudar el mundo al tiempo que se llena la página. O más concretamente: se desnuda al mundo para llenar la página. Se suceden, así, claúsulas de una sintaxis sencilla o simplificada, donde

el verbo se elide y la subordinación queda relegada en favor de la yuxtaposición y el paralelismo:

> La nueva morada derruida en el páramo. Un polvo muy rojo ha borrado toda huella. El día se empequeñece a nuestra llegada sobre la llanura vacía: mar aún más rojo. Cardones descuartizados. Una sabina replegada sobre la tierra. *Todo está solo.*

Desde la propia sintaxis del poema, pues, Krawietz explicita la analogía poema/isla y perfila una metáfora extremadamente sugerente de las relaciones entre mundo y lenguaje: en efecto, todo lo que es nombrado o entra en la página, desaparece del mundo físico o, al menos, del paisaje tal y como es percibido. El escritor agota las reservas del mundo pues trasmuta cuanto mira en palabras.

Como en *Altos del sol,* busca Krawietz el amparo de la prosa en un intento por enunciar la narratividad de la mirada, la forma que tienen los ojos de «revolotea[r] entre las piedras», en círculos concéntricos y cada vez más ceñidos. El ritmo, sin embargo, es otro: se suprimen nexos, cláusulas verbales, artículos; se juega con las pausas y los espacios en blanco entre párrafos; y, por último, se nombran una por una las formas, como si fueran lo último que permanece, el cuerpo del enigma. El punto de llegada no es muy diferente al descubierto por Melchor López, pero en Krawietz se intuye a partir de una progresiva y ardua simplificación del lenguaje. De nuevo, se van desprendiendo capas y niveles hasta llegar al centro o nudo de sentido de la visión. Lo que queda es un sustantivo o simple enunciado ante el cual cabe sólo el asombro o la interrogación: «La montaña. Arrasado cadáver. Despojo. Pecio varado. Náufrago de mil naves.// Comimos en la cima. Protegidos. El viento enarenado por semicírculos rojos». En esta trabazón, en la coherencia con que mundo y lenguaje trenzan sin desmayo sus signos, se cifra la aventura de este libro, y su mayor mérito.

Jordi Doce

Una nueva historia del arte*

Tal vez a alguien, al iniciar la consulta de este libro, le asalte la pregunta de por qué aún se hacen necesarios los manuales generales de historia del arte. Pero obtendrá respuesta. Ya la primera frase que escribe en la presentación de esta obra Juan Antonio Ramírez, su director, dice: «La importancia de la historia del arte se ha venido acre-

* *Juan Antonio Ramírez (ed.):* Historia del Arte, *vols. 1 y 2, Madrid, Alianza Ed., 1996.*

centando paulatinamente desde el final de la Segunda Guerra Mundial, hasta alcanzar, en los años finales del siglo XX, un desarrollo espectacular». En efecto, a estas alturas todas las respuestas a la urgente demanda de una *visión global* del fenómeno histórico del arte son pocas. La constante dispersión y la multiplicidad incontrolada de los análisis historiográficos exige que se emprendan esforzadas tentativas de síntesis; ante el asedio de mil vientos y borrascas, los marineros piden que se redacten manuales de salvamento o, al menos, cartillas con instrucciones básicas. Esa es la plausible justificación del libro que reseñaremos.

La fabulosa eclosión que ha vivido la historiografía artística como disciplina y la literatura sobre las artes en los últimos cincuenta años han coincidido ciertamente con una complicación extraordinaria del propio panorama de la creación plástica. El arte se ha convertido en objeto de sí mismo, en un discurso necesitado de comentario y en razón de estudios y disciplinas críticas que se han vuelto poderosos arrendatarios del papel impreso y en colonos de la psicología pública. En España no hay ya una sola universidad en cuyas aulas no puedan cursarse estudios de historia del arte. Muchos centros disponen también de cátedras de estética y similares. Los políticos (los artistas de la política) pueden medir sus éxitos en función de las exposiciones que inauguran. Y estas y otras cosas ocurren a la vez que la diversificación, disgregación, inarticulación, dispersión y de semejanza del propio discurso artístico arroja un saldo sobre el estado de cosas más bien confuso.

¿Por qué se desborda el río, si apenas llueve? Porque, aunque llueva poco, el agua baja desmadejada. ¿Cómo achicar tanta belleza incomprendida en este clima? El desafío consiste en un decir ocasionalista para cualesquiera epifanías del arte. Pero, no obstante, se ambiciona un paisaje humano en el que la razón estética quiera ser menos «universal» y más transparente. Pues bien, el dinamismo centrípeto, la llamada a la unidad que quiere compensar la fuerza centrífuga de los esfuerzos múltiples mencionados, la dinámica de estudio que reclama «orden», están encarnadas en el concierto disciplinar que el manual de historia general del arte representa. El proyecto que ha acometido y al que ha dado feliz cumplimiento el equipo coordinado por Ramírez con ayuda de Adolfo Gómez Cedillo se suma a estos denuedos del «concierto disciplinar».

Los formatos al uso para historias universales del arte van desde el libro de bolsillo al tamaño enciclopédico. De ambos extremos y de los formatos intermedios hay ejemplos bastante conocidos en España. Sigue escribiéndose el *Summa Artis*, que ya anda por el tomo XXXVIII, y es, con mucho, la más extensa de las historias universales del arte que se han redactado en este país. La *Historia del Arte* de

Ramírez busca y encuentra su espacio en la región de los manuales intermedios, los que efectivamente pueden ser llamados «manuales». Está concebida en cuatro volúmenes, de los que se han publicado los dos primeros. Sus redactores siguen un esquema firme, fiel a las normas de la arquitectura interna que da una muy favorable cohesión estructural a la obra. A cada sección, redactada por lo común por destacados especialistas en la materia correspondiente, se le concede una extensión ligeramente variable, adecuada a la amplitud de los asuntos que trata, y una distribución también parecida de medios de presentación: el texto propiamente dicho del historiador, una selección de entre setenta y ciento diez láminas por sección, ocho o hasta doce de ellas comentadas con estiramiento, y un apéndice, cuyo contenido incluye siempre bibliografía y, según necesidades, mapas, cronologías, esquemas, glosarios y extractos de fuentes.

El esquematismo severo es tan elocuente en la concepción de este libro colectivo, como su manifiesta voluntad didáctica.

La apariencia del libro mismo, cuyo diseñador gráfico ha sabido atender absolutamente a la finalidad de la publicación, actúa de invitación a una lectura dominada por la claridad. Pero también el esfuerzo de los colaboradores ha ido orientado en este mismo sentido: atender el propósito de alumbrar un texto con valores propedéuticos. ¡Bienvenidas sean las virtudes didácticas a la historia del arte! La enseñanza de la historia del arte sufre en España un desajuste proverbial, precisamente a causa de la inoperancia didáctica, cuasi crónica, de la disciplina, cuyas causas se desconocen. El desarreglo entre lo exigible y lo exigido en las aulas y la chillona inexistencia de una noción acerca de cuáles son los conocimientos que deben corresponder a la formación elemental de los estudiantes, son ya síntomas inquietantes. La contribución de este manual, así pues, surte el efecto de un revulsivo sobre ese estado de cosas. Los colaboradores dan lo mejor de sí mismos, son solícitos con un lector en disposición de aprender «lo más importante», se dejan contagiar por la hermosa curiosidad «del que no sabe».

El resultado merece elogios porque consigue ser útil y funciona allí donde hace falta. El voluntarismo didáctico afecta a extremos susceptibles de controversia, como cuando se titula el primer volumen *El mundo antiguo,* aun cuando trata, además de la antigüedad, la prehistoria y también, por ejemplo, el arte de la India medieval. Pero, ¿cómo si no, titular sin rodeos ni retórica un tomo dedicado a las culturas remotas? Allí se tratan el arte del paleolítico y del neolítico, el arte de los pueblos «naturales», antes «salvajes», el de la América precolombina, los antiguos Egipto y Extremo Oriente, griegos, etruscos y romanos, y el Asia meridional. Conforman estos capítulos en poco más de cuatro-

cientas páginas un panorama representativo de este cúmulo de maravillas de la civilización.

En este primer volumen participan nueve autores, cada uno de los cuales se ha responsabilizado de una sección. Son gentes de la universidad española, con prestigio y saber hacer, que tratan asuntos de su competencia. Tiene el libro la suerte de contar con el experto en antropología americana José Alcina Franch, con el egiptólogo Josep Padró, con la orientalista Carmen García-Ormaechea, con el excelente historiador de la antigüedad helenística y latina Miguel Ángel Elvira y con otros destacados miembros de nuestra comunidad académica, de la que se puede decir que vive un momento de consolidación en lo que a sus idoneidades en la investigación historiográfica se refiere. El segundo volumen, dedicado al arte de la Edad Media y con una extensión similar al anterior, tampoco se queda a la zaga en lo que respecta a la exigencia de sus colaboradores. Ha sido redactado por autores tan prestigiosos como Joan Sureda (el arte románico), Joaquín Yarza (artes figurativas del gótico), Gonzalo Borrás (arquitectura gótica) y otros historiadores con menos años y fama, pero con buen oficio: Clara Delgado, Isabel Cervera, Manuel Núñez, etc.

Para la confección del manual –en toda su extensión de cuatro volúmenes– se pusieron a trabajar treinta y dos profesores dispuestos a divulgar sus saberes, aunque por el momento podamos disfrutar sólo de la mitad de la cosmología trazada. Los volúmenes por venir abordan la Edad Moderna y la Edad Contemporánea. Prometen ser buenos a decir del elenco de sus redactores: Marías, Checa, Valdevieso, Bozal, Brihuega, Raquejo, Reyero, Solana y el propio Ramírez. Después de la *Historia del Arte* publicada hace años por *Historia 16* en cincuenta entregas, no se había llegado a coordinar a una lista tan grande de estudiosos de estos asuntos, y esto ya es mérito. Es obvio, con todo, que, por mucho que hayan hecho por plegarse a las normas prescritas para todos, los autores cuyo trabajo reseñamos se han comunicado con voz propia, según sus inclinaciones metodológicas y sus convicciones. No han interpretado un canto monódico, sino que han grabado en un mismo disco las canciones que mejor sabía cada uno, pero conforme a ciertas pautas establecidas para todos.

La intervención del director del proyecto ha sido cuidadosamente discreta, precisamente para evitar disonancias toscas y falsas expectativas. No se ha propuesto el estreno de polifonía alguna. Un libro que se parece algo a esta *Historia del Arte,* en sus afanes, aunque tenga un formato distinto, es el célebre *El arte y el hombre* de René Huyghe, obra también colectiva, disciplinada por instancias didácticas y con viva voluntad de compendio. El intento de Huyghe se inclinaba más bien a la polifonía histórico-artística; sometía a sus colaboradores al marchamo de sus

propias palabras, colocaba en cada hueco disponible sus palabras de introducción, y esto parecía articular armonías en la relación plural de las aportaciones. Juan Antonio Ramírez no ha sucumbido a tentaciones de este tenor, porque ha querido ofrecer un paisaje historiográfico que es reflejo de muchas tentativas particulares y ha querido rendir homenaje a las circunstancias actuales que marcan las diversas parcelas de la historiografía artística. De este modo el resultado es una fiel muestra de las aptitudes de los saberes especializados en los que hoy trabaja la historia del arte. Ha exigido, eso sí, que las aportaciones se atuvieran a las necesidades del órgano común, de modo que, por su estilo, por su propositividad y por su función, se integraran silenciosamente en un discurso global. El libro encontrará de seguro muchos lectores interesados, porque es útil.

Javier Arnaldo

La guerra civil española

Al llegar el quincuagésimo aniversario de la guerra española de 1936-1939 el periódico *El País* publicó en sus números dominicales un conjunto de artículos sobre la misma, que revisados ahora y ordenados forman este volumen*.

Estamos ante sucesivos capítulos que se deben a autores relevantes, capítulos propiamente narrativos y otros de carácter temático o sistemático (la revolución social,la vida diaria, la Iglesia, la represión, etc.). El conjunto tiene calidad y resulta instructivo, aunque no puede poseer –ya que no se lo ha propuesto– la densidad monográfica de una investigación especializada; según decimos, se trata de un buen libro.

El propio Malefakis (investigador eminente sobre cuestiones de historia agraria) lleva el peso principal de este volumen, y reflexiona así en conjunto sobre la guerra española. Como cualquier otra contienda civil –advierte–, la guerra de 1936 se derivó de la acumulación de viejos problemas sociales y políticos sobre los que actuaron tensiones concretas y pasajeras: se trató por tanto de un proceso de «larga duración» que el historiador deberá enfocar en cuanto tal proceso amplio.

Alude Malefakis al pasado de España y recuerda cómo en efecto divisiones ideológicas «diametralmente distintas» apuntaron ya en tiempos del rey Carlos III y estuvieron claramente articuladas en la

* *Edward Malefakis, dir.,* La guerra de España (1936-1939), *Madrid, Taurus, 1996, 680 págs.*

guerra de la Independencia: el siglo XIX resultó más conflictivo entre nosotros que en «casi ninguna otra sociedad europea», y es entonces en verdad cuando España presenta una realidad diferenciada de la de Europa; antes, durante la Edad Moderna, las acciones que aquí ocurrieron «no carecieron en ningún modo de paralelo en otras naciones, ni representaron a una sociedad que fuera especialmente cruel o inusualmente dividida contra sí misma».

Se alza nuestro autor por tanto en contra de las interpretaciones casticistas del pasado: España no resultó más conflictiva o tuvo una supuesta «Edad conflictiva» en los primeros siglos modernos, sino que el conjunto de disfunciones de nuestra vida común arranca ideológicamente de las décadas finales del Setecientos y se concreta en la larga duración de la España liberal. Malefakis no escribe literalmente estas palabras –pues nos estamos expresando en nuestros propios términos–, pero su idea es la de oposición a una perspectiva casticista del pasado: el «excepcionalismo español» (manifiesta el profesor de la Universidad de Columbia) es un «equivocado concepto», aunque sí ocurrió en la pasada centuria que tuvimos una historia atormentada de disfunciones: «La historia política de España difirió significativamente de la de otras importantes naciones europeas durante el siglo XIX»; por lo demás España se corresponde en general con los patrones europeos.

Estamos pues ante dos hechos que subrayamos por nuestra parte pero al hilo del discurrir de Edward Malefakis: el pasado español en los primeros siglos modernos se corresponde en general con el pasado europeo; no obstante la larga duración que arranca de los tiempos de la ideología liberal en la Ilustración (décadas finales del XVIII) y llega hasta 1939, sí está muy llena de tensiones y conflictos no tan numerosos entonces en otras colectividades nacionales.

Insiste también Malefakis –por ejemplo– en la época de «profundo conflicto civil» que ocurre entre nosotros al llegar el presente siglo: Semana Trágica, crisis sociopolítica y guerra de Marruecos, dictadura de Primo de Rivera, etc; en definitiva la guerra de 1936 no era inevitable, sino que surgió de un proceso histórico que se puede analizar.

En dos de sus tres contribuciones a este volumen insiste Edward Malefakis en lo mismo: en la Edad Moderna vemos que España padeció menos conflictos civiles «que cualquier otra nación europea», pero tal situación «se modificó en el siglo XIX»: en la centuria pasada se fueron acumulando los efectos de la guerra de la Independencia, las guerras carlistas, el sentimiento nacional en Cataluña y el País Vasco, la cuestión obrera, la oposición de los intelectuales laicos, la ineptitud de las clases gobernantes, etc.; de esta manera la sociedad española acabó

llena «de rencor, discordia y escisión social».

Por supuesto –advierte asimismo nuestro autor– la guerra civil en términos estrictos ocurrió por un hecho militar: la división en el seno de los jefes del Ejército en los días primeros de la contienda.

Muchos otros capítulos y autores encontramos en este libro instructivo, y los hemos tenido en cuenta aunque nuestra glosa se haya limitado a algunas ideas de Malefakis que no deben quedar desapercibidas; no es el primer autor que las expone ni es el único en hacerlo, pero el profesor estadounidense se suma a quienes proponen una contemplación del pasado español más racional y no casticista, y un tanto mítica (aunque paradójicamente son las interpretaciones casticistas de nuestra historia las que tienen por «míticas» a las que resultan más adecuadas técnicamente y por tanto más racionales).

Digamos que en la presente obra Alberto Reig Tapia –por ejemplo– hace balance de las pérdidas humanas en la guerra y en la posterior represión; según él las pérdidas entre muertes y exilio rondan un número total de 600.000 víctimas, mientras fueron 150.000 las víctimas a su vez de la represión franquista.

Como queda sugerido estamos ante una obra que bien por sus informaciones o bien por la reflexión que despierta, resulta oportuno tener siempre a mano.

Francisco Abad

Los diarios de Andrés Sánchez Robayna

1

La obra de Andrés Sánchez Robayna, desde *Clima* (1972-1976) está caracterizada por su unidad. No por una fidelidad ideológica, ni siquiera estética, a pesar de que Robayna es alguien que, desde muy joven, encontró no tanto su propia voz como el tono de voz, lo que quizás sea más importante. Lo que halló el poeta y ensayista canario fue una unidad en la tensión, por decirlo de una manera algo abstracta. Yo creo que Sánchez Robayna pertenece a una familia de poetas cuyos nombres son Jorge Guillén, Saint-John Perse, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente, entre otros. Sé que alguien pensará que estos nombres no son del todo compatibles, y lo sé. No son poetas que contengan la misma visión del mundo ni la misma relación con la tradición literaria; pero todos ellos, desde el comienzo parecen haber encontrado lo que he llamado el tono, y aunque ha habido cambios en sus obras a lo largo de los años, sin duda podemos decir que se han movido en una espiral cuya voluntad poética siempre ha estado regida por la misma fatalidad. Andrés Sánchez Robayna pertenece, en

este sentido, a esta tradición de poetas que, siendo distintos, tienen este rasgo en común.

La inminencia (Diarios, 1980-1995), se inicia al tiempo que uno de sus poemarios más definitivos, *La roca* (1980-1983) y finaliza en el mismo año en que se publica *Sobre una piedra extrema* (1995), su último poemario hasta la fecha. No se trata de un diario íntimo, porque de lo que en él se habla, siendo personal, no pertenece a una privacidad que haya que ocultar a lo social. Son anotaciones, por momentos muy personales, que se restituyen al mundo público. Este es un tema complejo en el que no entraré. El recorrido es, pues, paralelo a la penetración en su mundo poético y al curso de quince años que lo transforma y lo consolida. Se consolida en ese recorrido la obra de uno de los poetas más rigurosos y verdaderos que ha dado la poesía de lengua española en las dos últimas décadas.

Si digo todo esto antes de hablar del diario es porque se trata del diario de un poeta; quiero decir: no de alguien que es poeta sino de quien al anotar, esporádicamente, sucesos, observaciones o pensamientos, no ha cambiado de orientación respecto a su actitud espiritual, ni siquiera respecto al lenguaje. Así que este diario nada tiene que ver con los diarios de Thomas Mann, tampoco con los de Anaïs Nin, ni siquiera con los de Mircea Eliade y Giovanni Papini, sin duda todos ellos de gran interés por razones diversas. *La inminencia* se aparta de ellos. Si tuviera que encontrarle alguna vecindad, aunque sólo fuera por dar una idea a quien no lo haya leído, diría que tiene que ver con muchas de las anotaciones de los cuadernos de Paul Valéry y con el diario de un escritor más desconocido, el poeta catalán Mariá Manent. Con el primero tiene que ver, entre otras cosas, por su preocupación constante por la poética; con el segundo, con su contemplación de la naturaleza. Quien lea este diario podrá tener una versión pantográfica de la aventura poética de Sánchez Robayna, pero no porque encontremos aquí, en otra escala, una versión de aquélla, sino porque encontramos las tentativas, los forcejeos, o, en otras palabras, la dramatización de la palabra poética y el mundo, de la palabra del poema en lucha consigo misma, y, también, del pensamiento a la búsqueda de razones que amparen esa puesta en abismo del lenguaje. *La inminencia,* en este sentido, es un teatro donde la memoria rescata visiones y anota momentos de aquello que, en el otro lado, en la obra poética, se pretende presencia definitiva. Pero este diario no es una sombra de la obra poética que a su vez sería metáfora del mundo; sino que logra ser una realidad que se oye y que se toca: los ojos y el oído son tactos y nuestro tacto ve y oye. Maurice Blanchot (un autor citado varias veces en este libro) pensó que el diario es, para algunos, un aplazamiento de la escritura, una manera de mitigar la an-

gustia de una palabra no meramente acumulativa, denotativa, profesional. El diario, en ese sentido sería una escritura muy distinta a la que el encartado desarrollaría en ese libro futuro. La observación es inteligente, y podemos pensarlo de Mallarmé, que no escribió diarios pero sí una gruesa corresponcia que hace las veces de tal y donde podemos observar que realmente se cumple esta misión de aplazar el momento, para Mallarmé órfico, de la escritura. Pero en nuestro autor no hay ese aplazamiento o, al menos, no lo hay de manera central. No se ha propuesto una escritura meramente referencial sino que convoca en ella una vivencia de los sentidos, sin excluir de ellos la facultad de pensar. Y para convocar hay que someter las palabras a una suerte de transformación. El diario se propone como un gran rescatador y para ello necesita un lenguaje ajeno a lo funcional. Lo diré con menos palabras con el fin de ser lo más claro posible: muchas de estas anotaciones tienen un gran valor creativo, poético: connotan una experiencia espiritual y estética. Mejor que mis rodeos, será poner un ejemplo perteneciente al año 1985:

En la orilla, lo que veo es exactamente lo que pienso: aquí, ser es estar. O quizá (porque una buena parte del tiempo estoy sencillamente al sol con los ojos cerrados): no hay lenguaje, sino mirada, incluso con los ojos cerrados.

Sol hacia adentro. Estar. Ver (con los ojos cerrados) el sol, un bello cuerpo, la orilla luminosa dentro de la mirada.

Yo creo que a Jorge Guillén le habría gustado leer este fragmento. Un fragmento entero.

2

No quiero intentar resumir los temas y las preocupaciones de Robayna en este libro, que son las preocupaciones que uno puede encontrar en *La luz negra, Silva gongorina* y otros libros suyos de estudios o ensayos, además de en sus numerosos artículos. Y no quiero ni intentarlo porque leer es un recorrido, es un viaje que no puede ser resumido en una cifra. Al decir viaje estoy dando lugar a un invitado que es ajeno a su obra, la narración. Si algo observamos de narrativo en la linealidad de estas anotaciones, hay que aclarar que es una narratividad minada por el fragmento, por mundos que parecen cerrarse sobre sí mismos, buscando la suficiencia del instante. Hay diarios que parecen una novela, o de los que uno deduce una novela; *La inminencia* no lo es. En ocasiones puede parecernos que, aunque los meses y los años pasan, asistimos a la crónica de un instante, o lo que es mejor a una sincronía de la temporalidad. De ahí el recurso constante a los valores propios de lo poético.

Pero sería parcial que no hablara de las páginas dedicadas a discutir, siempre sin ceder al desarrollo, problemas de teoría literaria, religiosa, estética, pictórica. Si este es un libro donde la contemplación es esencial, no lo es menos de la contemplación pictórica. A veces más que escribir, pudiera parecernos que su autor dibuja, pinta. Y esas anotaciones y reflexiones sobre la pintura y la poesía van paralelas a una inclinación que me parece importante: ver en la estética un valor moral; la búsqueda formal, la heurística, no es una actitud solipsista sino que supone la presencia del otro. Para Sánchez Robayna, escribir sobre el estallido de las aguas sobre la negritud de las rocas es, entre otras cosas, un acto moral, no por aquello que en ese acto de escritura se designa sino por la actitud que el poeta adopta ante el lenguaje. Quizás habría que decir que el primer acto moral de un escritor es su relación con las palabras. El acto de la escritura es un acto de elección, un acto de libertad que me compromete con el lenguaje, la textura fundacional de la comunidad humana.

Estamos, pues, para volver al principio y cerrar mi comentario, ante el diario de un poeta, de alguien que sabe que –cito sus palabras– «La poesía no es sólo un arte del lenguaje, sino también un arte de las relaciones entre el lenguaje y la ausencia de lenguaje, entre los nombres y lo innominado».

Juan Malpartida

América en los libros

El esperpento controlado. La narrativa de Adolfo Bioy Casares, *Javier de Navascués, Pamplona, EUNSA, 1995, col. Anejos de RILCE, n. 14.*

Con este libro, se dan a conocer de una manera integrada diversos aspectos de la narrativa del escritor argentino, de los que tan sólo había hasta ahora intentos parciales. El autor conoce a fondo toda la obra de Bioy Casares, conoce a la perfección las técnicas, temas y obsesiones del autor y está familiarizado con ciertas teorías narratológicas vigentes hoy en día (Genette, Bajtín o trabajos de conjunto como *La Narratología hoy,* La Habana, Arte y Literatura, 1989).

«Imágenes de habitabilidad» es el título del primer capítulo del libro y es quizá el mejor conseguido, porque descubre una mirada novedosa en el enfoque de toda la narrativa de Bioy. El tratamiento del espacio, la tendencia a construir muchos cómplices con la fantasía, hacen del mundo real un lugar más habitable. Por eso, esta idea será reiterada hasta la saciedad en el estudio concreto de las obras, sobre todo en la consideración de los principios y los finales de las narraciones. Es entonces cuando se prepara el camino que lleva hasta sus obras

cumbres: la segunda parte del primer capítulo y los siguientes son estudios serios y acabados sobre las obras fundamentales del argentino. Dentro de la primera tentativa, *La invención de Morel* (1940) y *Plan de evasión* (1945), la cercanía entre la literatura y la habitabilidad «crea una distancia del yo con la esfera *social* que le permite recrear como habitables espacios que no lo son en la realidad (...) porque desde esta óptica se puede considerar «divertida» o «interesante» una historia de lugares opresivos» (p. 42). El autor define este procedimiento como un «pesimismo radiante».

Sin perder la agudeza crítica, los capítulos 2, 3 y 4 están dedicados cada uno a una obra: «Un conflicto trágico entre dos lealtades» se encarga de *El sueño de los héroes,* «El esperpento controlado» de *Diario de la guerra del cerdo* y «La tragicomedia de la evasión» de *Dormir al sol.* Pienso que es éste el cuerpo sólido del libro, al que siguen estudios sobre obras posteriores. El camino seguido por Bioy en más de cincuenta años de narrativa, lleva hasta el final, como afirma Navascués, una virtud indiscutible: la contención de lo imaginativo, irracional, para conseguir una estética «apolínea», por la que «imaginación desenfrenada y razón equilibrante conviven en armónica tensión» (p. 130). De ahí la razón del título del libro: «Ese vaivén oscilante entre imaginación y lucidez –asegura Navascués–, entre lo grotesco e ideal, se puede resumir bien con la fórmula de 'esperpento controlado'» (p. 130). En definitiva, estamos ante un estudio que muestra los mejores valores de la obra de Bioy Casares e interrelaciona las obras con la seguridad aplastante de quien se ha familiarizado con todos los personajes de Bioy Casares, los ha conocido y ha *jugado* con ellos siempre que se lo ha permitido el narrador.

Ángel Esteban

Mal de amores, *Ángeles Mastretta, Alfaguara, Madrid, 1996, 395 páginas.*

Es *Mal de Amores,* una historia de amor, entretejida a la historia de un país y de una familia. Emilia Sauri se enfrenta con la misma entereza y decisión tanto al desastre y desolación que afecta a su país, México, un país en destrucción, como a su más íntima pasión hacia dos hombres, pasión que la ayuda a resistir, a buscar en medio de la guerra la paz del corazón, a sobrevivir en medio del caos gracias a cierto equilibrio interior, a una armonía que ayuda a desafiar al tedio, al miedo, a la soledad, al hartazgo, al cansancio, al desencanto y al dolor. Lo maravilloso de este increíble contar que es la prosa de Ángeles Mastretta, es cómo los personajes viven con intensidad las dos grandes pasiones de esta espléndida novela: la revolución y el amor, la política y la pasión, lo colectivo (la historia de México) y lo individual (lo doméstico y cotidiano). Pero el amor,

también, tiene sus dificultades, como la política, y Emilia Sauri se verá dividida entre un amor ausente y otro, en su madurez, constante y presente. Al elegir los dos como única posibilidad de vivir, la protagonista demuestra de una manera creíble que se puede querer a dos hombres al mismo tiempo sin interferencias, dando lugar a otra revolución, ésta de carácter sentimental. Emilia Sauri hace posible la idea de que un amor hacia dos no divide, sino que multiplica y enriquece la pasión. Ángeles Mastretta nos dice que hay que lidiar con el dolor ayudándose con el amor.

Junto a las alegrías del amor, asistimos al horror y el dolor de la guerra; junto al consuelo del amor, el caos de un mundo desbaratándose; frente a la muerte como única realidad, la urgencia de sobrevivir en medio del desastre. Como caras de la misma moneda: la turbulencia política y emocional porque «la vida es un intenso litigio con sus estragos y aventuras» y, como dice otro de los personajes «la vida está hecha para desconcertarnos», pero en este desconcierto se puede conciliar con plenitud «la serenidad con el lujo de las pasiones desmesuradas».

Ángeles Mastretta, critica la revolución porque no consiguió cambiar nada en su país, considera que la guerra es una infamia contra la que nadie sabe qué hacer. La lucha contra la dictadura sólo generó más guerra y la lucha contra un dictador los multiplicó. «En lugar de democracia conseguimos caos», dice uno de los personajes liberales de *Mal de Amores.* A pesar de que en su anterior novela, *Arráncame la vida,* había buceado también en el pasado de su país, es ahora cuando lo hace de una forma más profunda y analítica, describiendo la influencia que ese pasado ha ejercido sobre los mexicanos.

Teniendo en cuenta que la autora escribe en un país machista y prejuicioso con las mujeres, sorprende la generosidad que está reflejado el mundo de los hombres que, emocionalmente, tienen «los sentimientos mal acomodados», a los que hay que oír «una larga lista de obsesiones inmediatas, si uno quería que dijeran lo esencial» y que si no beben «sólo pueden hablar de negocios». Completando este mundo masculino, las mujeres de *Mal de amores* son dueñas de sí mismas, tienen una enorme capacidad para cohabitar con la soledad, para asumir la ausencia, mujeres que piden no ser arrinconadas y tener un espacio «junto a» y no separadas.

Milagros Sánchez Arnosi

Die Welt der Maya, *Eva Eggebrecht, Arne Eggebrecht y Nikolai Grube (eds.), Mainz, Philipp von Zabern, 1994, 636 páginas.*

Lo que en principio era catálogo de una exposición de arte maya se ha convertido en una extraordinaria introducción a la historia y cultura de dicho pueblo. El catálogo propiamente dicho cuenta con in-

mejorables reproducciones fotográficas y dibujos de algunas figuras, difícilmente visualizables en foto (ídem en el resto del texto), más las respectivas descripciones de las piezas. Pero lo que otorga profundidad a la obra es su primera mitad, que consta de artículos sobre todos los temas principales de la civilización antedicha, y ello (al igual que las descripciones del catálogo) de la pluma de varios de los principales especialistas mundiales, si exceptuamos el capítulo apenas mediano sobre arte maya. Ello explica también el éxito de la publicación (1992), que ha sido reeditada con correcciones.

La crítica especializada, que se ha ocupado de las tres ediciones precedentes, ya ha señalado con justeza las virtudes del libro; me limito a resumirlas diciendo que su principal valor es la actualización de sus datos, lo cual es muy importante en una época en que los constantes progresos en el desciframiento de la escritura maya, y el consiguiente progreso en la lectura de los textos antiguos, están haciendo avanzar a pasos agigantados la reconstrucción de la historia mesoamericana precolombina. Muy importantes, en este contexto, además del capítulo dedicado a la escritura (la historia de su desciframiento se lee como una novela), son los relativos a la guerra, la religión, el derrumbamiento de los reinos de las tierras bajas en el clásico final y la reivindicación del posclásico (contra la visión del mismo como decadente). Una mención especial merecen los temas geográficos y ecológicos, tan esclarecedores para la comprensión de muchos aspectos de la vida maya antigua, desde la alimentación hasta la arquitectura.

Concluyo con algunas observaciones: 1) Linda Schele, una de las más grandes autoridades actuales en mayología, debería revisar su novedosísima y ya ampliamente aceptada tesis que identifica el *wakah chan* (árbol del mundo) con la Vía Láctea; siendo esta una especie de viga horizontal, no puede equivaler a un *axis mundi* eminentemente vertical. Ello no afecta el gran descubrimiento de Schele, de la gran importancia de la Vía Láctea en la cosmovisión maya. Por otra parte, diversas representaciones del *wakah chan* lo muestran de estructura cruciforme, con una clara viga horizontal que inclina sus extremos fuertemente hacia abajo hasta rozar (por lo menos con uno) el suelo o tocar una cola de escorpión; esa prolongación horizontal (visible no sólo en las representaciones abstractas) sí podría ser la Vía Láctea, camino de los muertos a Xibalba.

2) El incremento del empleo del *atlatl* (propulsor de la lanza) y del arco y la flecha en el posclásico tardío, no implica en absoluto un mayor interés en matar menos enemigos durante la batalla y tomar más prisioneros (p. 294, n. 59) para los sacrificios, sino todo lo contrario: el *atlatl* imprime mucha fuerza a la lanza, haciéndola más mortal (y eficaz a mayor distancia, el aumento de la cual distancia

disminuye automáticamente la posibilidad de elegir el lugar del cuerpo que se quisiera herir); también el empleo de arco y flecha implica una reducción del combate cuerpo a cuerpo y un incremento de la lucha a distancia.

3) El impresionante paralelismo (aludido en p. 256) entre el descalabro medioambiental de los mayas del clásico final y el que amenaza actualmente al mundo, debería ser aprendido de memoria por todos los irresponsables (políticos e industriales) que, invocando argumentos de productividad, se resisten a tomar las medidas necesarias para evitarlo.

Inca Cosmology and the Human Body, *Constance Classen, University of Utah Press, Salt Lake City, 1993.*

El punto de partida de este estudio son las conocidas dualidades andinas: masculino, derecha, arriba, exterior, estructuración, claridad y fertilización, vs. femenino, izquierda, abajo, interior, fluidez, oscuridad y fecundidad; las fundamentales entre ellas derivan de la estructura del cuerpo humano, incluyendo las de adelante (pasado) vs. atrás (futuro).

Invirtiendo el orden, la autora parte de las categorías propias del cuerpo humano, e incluye así las formas de percepción sensorial, tratando de descubrir cómo se reflejan en el pensamiento andino (mitos y rituales). En éste, lo visual tiene prioridad sobre los otros sentidos; le sigue en importancia lo auditivo; ambos sentidos aparecen mezclados a veces, por ej. en *illapa,* nombre que designa tanto el rayo como el trueno. Tales categorías proporcionan un acceso fructuoso a un pensamiento, muy especialmente una religión, que carece de textos sagrados. Lo solar y lo visual es masculino, en oposición a lo lunar y auditivo; ver es un acto de fuerza, oír es un acto de sumisión; etc.

Con estas categorías, Classen realiza estupendos análisis estructurales y descifra, por ejemplo, muchos pasajes de Guaman Poma, incluso algunos de sus dibujos, amén del igualmente famoso dibujo del Coricancha transmitido por Santa Cruz Pachacuti. Las metáforas corporales son detectables en los mitos de Viracocha (edades del mundo y creación de la humanidad) así como en los del origen de los incas, pero también en la estructuración social y política del imperio incaico, sin olvidar la reestructuración urbana del Cusco por obra de Pachakuteq.

En resumen: la obra es una estupenda introducción al pensamiento andino, además de una contribución novedosa al estudio del mismo, por su desarrollo de las referencias corporales. Inevitable es, claro, que en semejantes teorías se extreme a veces la propia perspectiva, lo cual sucede aquí unas cuantas veces, por ejemplo, cuando Classen intenta relacionar con el cuerpo los tres mundos andinos: el Hanan Pacha (mundo de arriba)

con lo que rodea exteriormente al cuerpo, el Cay Pacha (mundo de aquí) con la superficie del mismo, y el Hurin Pacha (mundo de abajo) con su interior (p. 33). En caso de reedición convendría revisar, además de tales exageraciones, la interpretación de los términos incluidos en el dibujo de Santa Cruz Pachacuti (p. 21), tomando en serio la composición y la aposición como estructuras gramaticales opuestas: *collcan-pata* es una sola palabra compuesta («conjunto de andenes, canales, depósitos, etc., de origen inca») y no dos («storehouse» y «terrace»); *camacpacha* no es «Lord Earth» (contrapartida de *Pachamama* = «Mother Earth») sino «la tierra del Creador»; etc.: asimismo, en la constelación central no figuran los nombres *saramama* ni *cocamama* («Mother Corn» y «Mother Coca») sino que el segundo elemento es *manca* y significa «olla».

Agustín Seguí

Cómo morimos. Reflexiones sobre el último capítulo de la vida, *Sherwin B. Nuland, traducción de Camilo Tomé, Alianza Ed., Madrid, 1996, 357 pp.*

Todos llevamos nuestra muerte propia, personalísima, intransferible, como la madre encinta lleva a su niño. Con palabras similares describió un poeta suabo, Rainer María Rilke, la inminencia constante de la muerte que es, tal vez, la marca fuerte de la vida humana. Ahora, un médico norteamericano acuciado por lo mismo, aunque con las manos ocupadas en bisturíes y demás instrumentos quirúrgicos, nos cuenta cómo podemos morir en estos tiempos, intentando que el relato anticipado nos aquerencie y nos prepare, en términos de ciencia positiva, para el capítulo final de nuestra historia.

Nuland describe, con agilidad y con prosa accesible al profano, los males cardiacos, la vejez, el Alzheimer, el SIDA, el cáncer y la respuesta racional y humanitaria a la muerte como hecho fatal: la eutanasia. Nuland es partidario de la muerte digna, pero advierte sobre la imposibilidad de suprimir todo sufrimiento en las etapas anteriores. También recuerda su credo naturalista: vivimos y morimos para que la especie siga viva, pues a la naturaleza no le interesan los individuos, sino los géneros.

Aunque dirigido al llamado gran público, el libro contiene una información rigurosa y fiable que lo hace verosímil y puede despertar el interés ansioso de cualquier mortal.

B.M.

Con mudo acento, *Bernardo Schiavetta, Editora Municipal, Ayuntamiento de Albacete, 1995.*

Pese a su alta calidad y rigor, la obra del argentino residente en París, Bernardo Schiavetta (Córdoba, 1948) apenas ha trascendido. La

concesión del X Certamen Internacional Barcarola a *Con mudo acento* es posible y deseable que contribuya a difundir su precisa y tensa escritura. Posible pero no probable. Schiavetta nada a contracorriente y apoya su aventura en un sólido –que no farragoso– andamiaje teórico del que es exponente el lúcido prólogo que acompaña a este volumen compuesto por alrededor de medio centenar de sonetos. Quizás arrostrar esta prestigiosa forma requiera hoy día la previa exposición de motivos pero, independientemente de este asunto, en el susodicho prólogo Schiavetta nos sitúa con exactitud en el devenir de una tradición a punto de quebrar. Asimismo, parece encaminar al lector tras la polémica recepción de su anterior obra, *Fórmulas para Cratilo* (Visor, 1990) dirigida a lectores versados en la tradición gongorina.

Con mudo acento se sitúa entre esta obra y los *Hipersonetos* que serán el próximo trabajo del poeta. Las tres se acogen al genio tutelar del prodigioso clérigo de la Córdoba andalusí, si bien Schiavetta reconoce haber extremado su cuidado en propiciar la claridad de estilo.

La gran poesía no tiene porqué ser informalista y emotiva sino que, como ha sucedido en numerosas tradiciones poéticas, puede ser extremadamente artificiosa y manierista. Mallarmé fue tratado con los mismos prejuicios y atacado por los mismos motivos. Haciendo causa con estos principios y bajo el triple patronazgo de Góngora, Poe y Mallarmé, Schiavetta se muestra no adicto a las a menudo cuestionables novedades iconoclastas sino a las novedades de *construcción* en la línea de las acometidas por Darío y el citado Góngora.

«La poesía es poesía y no otra cosa, y nunca es natural»; «¿Cómo comprender el artificio si se lo desprecia?»; «Matar el lenguaje o resucitarlo, eso es el trabajo del poeta» son aseveraciones que el autor funda, además, en la creencia de que todo juego es una danza en el borde del abismo más profundo: el de la Nada. El creador, siempre en la frontera, cuestiona, bien que orgullosamente, desde el exceso de artificio su propia función: «los poetas artificiosos escriben el verso como verso, hasta sus últimas consecuencias, que son las de la impersonalidad», proclama Schiavetta.

Para el poeta moderno, transmitir emociones originalmente ha llegado a ser la principal meta, lo que ha terminado por desplazar la poesía de las formas. Schiavetta llama la atención de que esto fue así salvo en «esa variante extrema del decadentismo que fueron las primeras vanguardias, que produjeron insignes *opere aperte*... (que) dependían de una estética impersonal y casi todas presentaban aspectos formales preponderantes, ya sea de un formalismo constructivo, como el de Mallarmé, ya sea de un formalismo iconoclasta o transgresivo, como el del futurismo y el de Dadá». De cualquier forma, la posición del poeta no es excéntrica

aunque lo parezca, dada la caterva de liróforos horros de cualquier atisbo de técnica que publican acá y acullá, sino meramente profesional: el verso se escribe como verso y ello no propicia la pura expresión de emociones o sentimientos sino una *poesía generativa:* el poema genera su propia dinámica interna porque, como quiere Octavio Paz, es la *Poesía* la que habla por boca del poeta. Otra cosa sería autobiografía y no literatura.

La creación consciente, opuesta a la meramente intuitiva, la defendieron ya E.A. Poe y Mallarmé, y Schiavetta apostilla: «Cuando la forma es el verdadero objeto del poema, el sentido viene por añadidura, y nunca es definitivo, y crece sin fin, y el autor del verso es el verso mismo o casi». Con todo esto, el poeta considera que las formas, que en el fondo obedecen a leyes físicas, nunca pueden considerarse corsé esclerotizantes sino «matrices vivas para la imaginación creativa».

Así, los sonetos de *Con mudo acento* abordan formas tan en desuso o simplemente inéditas en la historia de la métrica castellana, como el *hipersoneto,* compuesto con catorce versos procedentes de distintos autores; el *centón,* que el autor prefiere llamar *collage,* extrayendo versos de la obra de Góngora y Villamediana; la *corona de sonetos,* fórmula prácticamente no abordada en castellano, en la que cada uno de los versos de un soneto maestro da lugar a catorce sonetos o los «sonetos de artificio» en que el autor da entrada a versos acrósticos, de cabo roto, en eco, bisílabos, esdrújulos, etc. No faltan los líricos, amorosos, fúnebres, sacros, festivos o burlescos y satíricos, que el autor denomina *Metasonetos.*

El intento y la propuesta son cuando menos admirables, más cuando la justeza de la expresión, el aquilatado rigor, la brillantez léxica y la más fulgurante inteligencia destellan en *Con mudo acento* a cada verso. Si modernidad es lo que la poesía en España pide desde hace veinticinco años, no será mal ejercicio confrontarla con ejercicios como el de Bernardo Schiavetta que muestran que el «no busco sino encuentro» puede ser una aceptable explicación para el artista genial que además haya asimilado su tradición, pero que desde la intuición, la banalidad y la insapiencia es imposible el arte.

Javier Barreiro

Fernando Birri por un nuevo nuevo nuevo Cine Latinoamericano 1956-1991, *Fernando Birri, Cátedra-Filmoteca Española, Madrid, 1996, 347 pp.*

Subtitulado «El alquimista poético-político», este libro reúne textos teóricos y poéticos de Fernando Birri, hasta ahora dispersos y sembrados por el mundo audiovisual durante treinta y cinco años. El nuevo cine latinoamericano fue la bandera de Birri desde su iniciativa precursora en la Escuela de

Santa Fe –El Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral, fundado en 1956– hasta que en 1986 dirige la Escuela Internacional de Cine y TV en Cuba. En 1991 regresa a Europa y en Berlín la Deutscher Akademischer Austauschdienst (en la persona de su director Dr. Joachim Sartorius), hace posible la financiación de este libro.

Estos textos, manifiestos, poemas, lecturas en seminarios, apuntes de diarios de filmación (por ejemplo, *Los inundados)* se han ido escribiendo –a veces son improvisaciones– a lo largo de ocasiones diversas, en festivales o en cartas. Por lo tanto, no es un discurso elaborado en un orden literario estricto y deliberado, a pesar de lo cual ahora, agrupados sus materiales, cobra una inesperada unidad y coherencia.

Esa unidad viene de un pensamiento que a lo largo de muchas décadas se mantiene vivo como expresión de una propuesta: el inicio, desarrollo y aventura multiforme de un cine latinoamericano que tiene una voz propia en su amplia diversidad.

Este pensamiento recorre también su cine, desde el documental a la experimentación, así como su labor en las escuelas: «Porque estas escuelas de cine –decía– están hechas para que los ciegos vean, los sordos oigan y los mudos hablen. Es decir, en palabras muy simples, son escuelas de concientización».

En suma, este libro-mosaico es también un panorama del Nuevo Cine Latinoamericano –¡casi cuarenta años ya!– y una propuesta ideológica.

Tomás Gutiérrez Alea, *José Antonio Evora, Cátedra/Filmoteca Española. Signo e Imagen-Cineastas Latinoamericanos, Madrid, 1996, 252 pp.*

El éxito multitudinario de *Fresa y Chocolate* sacó a Tomás Gutiérrez Alea del círculo algo restringido, fuera de Cuba, en que se apreciaba su valor. Este «descubrimiento», que no es otro que su acceso a los grandes circuitos comerciales de exhibición en medio mundo, no debería hacer olvidar que ya hace casi treinta años del estreno de *Memorias del subdesarrollo* (1968), un filme esencial del cine cubano y latinoamericano.

Obras como las mencionadas, *La muerte de un burócrata* (1966), *La última cena* (1976) o *Cartas del parque* (1988) no sólo muestran la importancia de Gutiérrez Alea como cineasta, sino el aislamiento habitual del Primer Mundo frente a la cultura del Tercero.

José Antonio Evora ha construido este libro como un *collage* de textos escritos por el cineasta y declaraciones hechas en diversas entrevistas. De modo que está aquí la voz del gran cineasta desaparecido, en un viaje por sus ideas, sus obras y sus respuestas a múltiples temas.

Los últimos capítulos *(Proyectos* y *Sobre la vida, la muerte y otras boberías)* pertenecen íntegramente

a esas conversaciones con Evora. El libro se completa con un extenso ensayo: Un cine de síntesis y revelación, donde el autor analiza con solvencia todas las películas de Gutiérrez Alea.

En un pasaje del libro dice Titón, «Trato de orientar mi discurso en el sentido de aquellos problemas que considero deben despertar una inquietud en el espectador. Problemas para los que quizás no tenga una respuesta plenamente satisfactoria y que seguramente sólo podremos hallarla, con el concurso de todos, en la vida misma». Así lo hizo siempre y por eso Evora puede concluir su ensayo diciendo que el cine de Gutiérrez Alea «es más un cine de síntesis y revelación que de ficción».

J.A.M.

Poesía en el espejo (Estudio y antología de la nueva lírica femenina venezolana (1970-1994), *Julio Miranda, Fondo Editorial Fundarte, Alcaldía de Caracas, 1995.*

La antología *Poesía en el espejo* (Fundarte, Caracas, 1995), elaborada por Julio Miranda, propone una muestra tan rica de poesía escrita por mujeres, que al leerla uno llega a pensar si no estaremos ya iniciando esa más que probable nueva era de la lírica en la que las mujeres sean mayoritariamente sus cultivadoras y sus beneficiarias.

En su introducción, Miranda traza un recorrido de la lírica femenina venezolana anterior al período acotado y pasa enseguida a subrayar los aspectos comunes que ha encontrado en los poemas de la selección. Junto a rasgos generales, presentes en mayor o menor medida en todas las antologadas (la brevedad de los poemas, la casa como recinto preferente, la extranjeridad, la máscara, la ritualidad y el protagonismo del espejo), el seleccionador señala un común denominador de capital importancia: «Si hay un rasgo diferenciador de la escritura femenina... es el radical detallamiento del propio cuerpo... Los hombres hablan *del cuerpo ajeno,* aludiendo apenas al que los constituye, mientras que las mujeres dibujan en primer lugar *el de ellas* y, por subreabundancia, esbozan también el nuestro».

(...) sucede encontrarnos
envueltos en redes que durante
siglos estuvieron
arrojadas dentro de nosotros
hasta que una bahía de otro lugar
del mundo
ata los cabos (...)

Así se expresa Emira Rodríguez (1929), quien afirma: «La vida hace esfuerzos para dar un sentido / a las cosas que mueren». Dar sentido es la tarea específica de la poesía, y quizás si nos sorprende la hondura de poemas como los seleccionados de esta autora, y de tantas otras de la antología, es por la distancia rotunda que las separa de la poesía «típicamente femenina», la que suele aceptar el sentido ya acuñado (por el hombre o por la mujer), sobre todo el que se aplica

la mujer a sí misma como sujeto o como objeto de lo enunciado.

En esa tarea vemos inmersa la poesía desoladora y emocionante de Miyó Vestrini (1938-1991), sólo suavizada por una veladura de ironía:

Preparamos palabras suculentas
que pasan por el molinillo de carne,
y un perro, bien educado,
espera para engullirlas.

De la misma veta oscura procede la poesía de Mariela Álvarez (1947), autora de un solo y contundente libro de poemas, *Textos de anatomía comparada* (1978), donde leemos:

Piedad esculpida en el hueco de su propia pelvis, madre sin necesidad de brazos para acunar a su producto siempre recién elaborado, la obstinada mujer no acepta la publicidad histórica que le atribuye dones luminosos y la conmina a velar por algo que cada vez le pertenecería menos.

Volvemos a encontrar esta radicalidad en María Auxiliadora Álvarez (1956), que desarrolla en *Cuerpo* (1985) el tema de la maternidad –sin concesiones a la «publicidad histórica»– o en Maritza Jiménez (1956), cuyo *Hago la muerte* (1987) da voz a la experiencia extrema del aborto.

Por otra parte, la realidad social no es ya un marco de acción que se refleja en el poema ni un condicionante temático, sino que forma parte de la misma textura expresiva de donde brotan las imágenes más domésticas. Así lo vemos, por ejemplo, en Yolanda Pantin (1954).

Junto con las señaladas, Elena Vera (1939), Hanni Ossott (1946), Margara Russotto (1946), María Clara Salas (1947), Reina Varela (1951), María Luisa Lazzaro (1950), Cecilia Ortiz (1951), Blanca Strepponi (1952), María Isabel Novillo (1954), Edda Armas (1955), Verónica Jaffe (1957), María Vázquez (1958), Laura Gracco (1959), Patricia Guzmán (1960), Alicia Torres (1960), Manon Kübler (1961), Lourdes Sifontes (1961), Margarita Arribas (1962), Sonia González (1964) y Jacqueline Goldberg (1966), forman un conjunto de tal solidez que resulta en sí mismo significativo, no sólo de la poesía escrita por mujeres, ni de la correspondiente a una nacionalidad determinada, sino también de la poesía de un tiempo concreto y de un espacio lingüístico preciso.

Pedro Provencio

Los libros en Europa

Las bodas de la semejanza. Uniones entre personas del mismo sexo en la Europa premoderna, *John Boswell, traducción de Marco Aurelio Galmarini, Muchnik, Barcelona, 1996.*

Las reivindicaciones contemporáneas acerca de la libertad de

amar y constituir parejas entre personas del mismo sexo se ligan, por una de esas curiosidades de la historia que agreden a los almanaques, con costumbres y creencias antiguas, al menos anteriores a la modernidad. Boswell, que se ha especializado en investigar este paso de la moral pagana a la cristiana, con apoyo en el judaísmo, se pregunta si el matrimonio canónico moderno (heterosexual, monogámico, indisoluble, exclusivo y excluyente) es estrictamente bíblico, ya que Salomón, nada menos, era polígamo, y David, nada menos, bisexual.

La perplejidad de Boswell lo lleva a razonar por otra vía: la sociedad moderna ha terminado imponiendo un concepto del amor romántico, que se ocupa del imaginario amoroso y no de las concretas relaciones reales entre la gente que se ama, dice amarse o cree amarse. Frente a ello, el matrimonio ha seguido siendo el clásico contrato dinástico o comercial, que puede o no generar el amor, pero que más bien lo rehuye, porque el amor, el loco amor, se lleva mal con una institución tan razonable como la doméstica.

Otro aspecto del problema, la homofobia, es entendido por Boswell como consecuencia del temor a la infertilidad, la baja natalidad y la desaparición de la especie, sobre todo a partir del siglo XIV y en Occidente, a consecuencia de la Peste Negra y el miedo a la extinción de la Ecumene europea. Amor, matrimonio y procreación se confunden rígidamente y excluyen y castigan cualquier otra opción amorosa o erótica.

Para contextualizar el tema y relativizarlo con las costumbres de otras culturas –algunas de ellas, solidísimas civilizaciones–, Boswell analiza, con paciente labor de documentalista, las uniones litúrgicas entre sujetos del mismo sexo en medios tan dispares como los guerreros japoneses, los chinos de las dinastías Yüan y Ming, indios americanos, tribus del África y pueblos del Cercano Oriente. El autor se hace cargo de las dificultades para hallar pruebas objetivas, ya que faltan elementos, los que existen no se refieren a uniones entre mujeres y, por tanto, hay que potenciar la imaginación del historiador para descifrar si los casos registrados en Roma y en el mundo cristiano (unión religiosa de dos varones) recogen, traducen o simplemente enmascaran unos hábitos prohibidos por la moral ortodoxa judeocristiana.

El libro es denso y sabroso, porque intenta hacer la historia de la intimidad, de la interioridad, de lo que menos queda documentado en la historia convencional. Prueba, una vez más, lo difícil que es meter o sacar el amor y el Amor en la historia, y lo fuerte que marca esta búsqueda su asociación con la muerte y el pecado en nuestra tradición religiosa monoteísta: en efecto, si Eva se hubiese vestido a tiempo, como sostiene el célebre bolero, Adán no habría percibido ninguna carencia, ni la suya ni la ajena.

Las filósofas. Las mujeres protagonistas en la historia del pensamiento, *Giulio de Martino y Marina Bruzzese, traducción de Mónica Poole, con un apéndice de Alicia H. Puleo sobre «Pensadoras españolas», Cátedra, Madrid, 1996, 586 pp.*

Las mujeres, como los varones, han pensado siempre, y han amado el saber, o sea que han filosofado. Otra cosa es que, por razones de organización cultural (la cultura es represiva por principio, tanto como liberadora) se haya vedado a las mujeres el acceso a las profesiones intelectuales. Por ello, durante siglos, la mujer consagrada a tales tareas fue excepcional y no siempre pudo desempeñarse pacíficamente.

Los autores de este documentadísimo libro se remontan a la prehistoria y relacionan cada etapa histórica con la aparición de mujeres filósofas, en sentido tan abarcante, que va desde las hechiceras hasta las tratadistas, pasando por las místicas visionarias, las mujeres de acción, las corresponsales, las reinas letradas y las regentas de salones donde se discurría de letras, filosofía, política, costumbres y hasta de ciencias naturales y matemáticas.

Las situaciones son muy variadas porque, por ejemplo, si Pitágoras aceptaba discípulas, no lo hacía Platón, y si las monjas austeras y castas llegaban a tener visiones piadosas, eran estimuladas a contarlas, pero si manifestaban la menor flaqueza heterodoxa, se las castigaba o se le disculpaban sus «debilidades» femeninas. Y si no, que lo digan Teresa de Jesús y Sor Juana.

En rigor, la mujer filósofa es tardía, dada la separación que normalmente la distanciaba de los aprendizajes académicos. Hoy se ha regularizado la actividad pensante profesional de las mujeres y así alternan con los señores de toda la vida, las Beauvoir, Weil, Heller, Arendt, Rosanda, Sontag o Machiocchi del caso. Y, lo que es más alentador, sus correspondientes españolas: Camps, Amorós, Valcárcel, Guisán, Cortina, y valgan los olvidos, que siguen una ruta ya fuertemente abierta en la preguerra con Zambrano, Chacel, Nelken y otras chicas del Veintisiete.

Los autores, con sagacidad, han renunciado a cualquier feminismo militante y, por ello, se abstienen de peregrinos discursos acerca de la virilidad o femineidad del pensamiento. Vindicar el derecho de las mujeres a la filosofía es vindicar su derecho a algo universal, no particular. Aunque la filosofía la hayan hecho mayormemente unos varones, no por ello es herméticamente viril, de modo que no cabe el razonamiento contrario. Se agradece. Como también se agradece la nutrida bibliografía que facilita futuras exploraciones.

Lo real y lo virtual, *Tomás Maldonado, traducción de Alberto Luis Bixio, Gedisa, Barcelona, 1996, 261 pp.*

El diseñador argentino Tomás Maldonado, tras haber dirigido durante años la notoria Escuela de Ulma, en Alemania, enseña en Milán y es-

cribe en italiano. Se le deben estudios sobre vanguardia, diseño, ecología y cruces interdisciplinarios. En el presente texto aborda la cuestión de cuánto de real hay en lo que hoy denominamos realidad, a partir de los postulados posmodernos que proponen una realidad virtual como reemplazo a la realidad real. El mundo de la apariencia habría sustituido al mundo de lo efectivamente existente.

Maldonado critica esta posición y la reduce a una mera creencia, que atribuye al miedo a la realidad que recorre a buena parte del imaginario contemporáneo. Creemos que la realidad no es real porque nos da miedo, paradójicamente, por obra de nuestro mayor conocimiento de ella. Lo mismo cabe afirmar, con Maldonado, en cuanto a la descorporización de nuestra sensibilidad, pues podemos percibir a través de artefactos digitales sin pasar por el cuerpo. Esto nada tiene de posmoderno, es el éxtasis de Plotino y de tantos otros místicos.

Vivimos en una economía altamente industrializada, cuyos objetos son efímeros y tienen «menos realidad» que las durables cosas de otrora. Pero ello no las convierte, así como así, en fantasmas y simulacros. Ocurre que, habiendo eliminado nuestro contacto con la muerte de los otros, con los muertos, nuestro mundo posindustrial no ha logrado eliminar nuestro miedo a la muerte propia. Desrealizar los objetos y desrealizarnos con ellos, es una manera de poner entre paréntesis nuestra vida y borrar la huella certera de la muerte. Esta contestación de los tópicos posmodernos permite a Maldonado señalar, con agudeza, su envejecimiento.

La esencia del arte, *Álvaro Delgado-Gal, Taurus, Madrid, 1996, 205 pp.*

¿Tiene una esencia el arte? ¿Un elemento esencial, varios? ¿Existe una entidad llamada arte que atraviesa los siglos sin perder ninguno de sus atributos esenciales, ni adquirir otros nuevos? La respuesta de nuestro autor es afirmativa y se aquilata en la fórmula: el arte es construcción de formas bellas y expresión de las emociones que nos codifican los contenidos de nuestra cultura.

Desde luego, estas premisas chocan contra la mayoría de las ideas producidas por la reflexión estética contemporánea, ajena a la categoría de forma bella y de expresividad del signo artístico. Por ello, Delgado-Gal arremete contra todo conceptualismo, tras exponer las conocidas teorías de Riegl y Wölfflin. Tampoco acepta que el arte sea un lenguaje, dotado de símbolos significantes, pues estos signos hallarían su referencia en ellos mismos y no serían el lugar de la supuesta expresión antes mencionada.

Estas meditaciones en torno a la historicidad del arte, colocan a Delgado-Gal en una posición claramente neoclásica y, por ello, ahistórica, respecto a la obra de arte. La belleza y la expresión resultan ser las mismas en toda época y lugar, de modo que la obra de arte es una realidad

sustancial dotada de una esencia inmutable e idéntica, o sea igual a sí misma. El tiempo pasa junto a la obra, pero no afecta a su producción ni a su recepción. La obra es forma pero no signo, existe pero no significa nada verdadero ni falso, por lo que no puede ser descifrada, sino fruida, gozada, sentida, etc., todo en un plano vivencial pero no cognoscitivo.

El arte, desde luego, no es un conocimiento científico, pero sí es un saber, como la historia o el psicoanálisis. La mente humana, el acto práctico, la forma bella, no se pueden abstraer y formalizar como un objeto de la ciencia, pero sí producir un saber ligado a la circunstancia vital, y allí la historia vuelve a jugar un papel decisivo. Aunque consideremos una obra de arte como eterna, nunca la vivimos en la eternidad, sino en algún momento de la historia.

Descartes. El proyecto de la investigación pura, *Bernard Williams, traducción de J.A. Coll Mármol, Cátedra, Madrid, 1996, 399 pp.*

Hay diversos perfiles de Descartes y Williams escoge el racionalista, basado en el *cogito,* es decir en una razón cuyo único apoyo es la evidencia de su propia realidad. Ni Dios ni la naturaleza le sirven como garantía de realidad ni, por ello, para distinguir sujeto, objeto y razón. Al contrario, este Descartes parte en busca de las leyes de la naturaleza y la necesidad lógica de la existencia de Dios, para explicar el anhelo de eternidad del alma, que luego Spinoza perfilará en su *conatus.*

Aparentemente, el libro es un intento escolar de alto nivel, pero sus logros exceden felizmente esta módica propuesta, convirtiendo la obra no sólo en una referencia propedéutica sobre Descartes, sino en un ensayo donde se evalúa la posibilidad de un sistema cartesiano. A partir del *cogito* es posible para el filósofo francés construir una ciencia natural, una teología sin teodicea, una psicología de la mente y las pasiones, una teoría del sueño, la utopía de una lengua universal y una ontología de lo real que evite los riesgos de la oscuridad metafísica. Descartes abre un ancho campo donde se instalan las diversas variantes del racionalismo, la Ilustración, el positivismo y hasta la moderna psicología de la sensibilidad como saber.

Es de especial mención la tarea del traductor, que ofrece no sólo un texto ampliamente legible, sino una trama de citas basadas en traducciones autorizadas, lo cual implica un trabajo intertextual de investigación muy ponderado.

Finales de partida: la modernidad irreconciliable, *Adalbert Wellmer, traducción e introducción de Manuel Jiménez Redondo, Cátedra, Madrid, 1996, 341 pp.*

A pesar de su carácter misceláneo, este volumen guarda algunas fuertes líneas de coherencia, que nos explica, con habilidad y conocimiento de causa, el traductor en

su introducción. Sea cual fuere el tópico abordado, Wellmer lo refiere a la por él denominada *modernidad postmetafísica:* la historia sin verdad ni finalidades. No hay más allá ni trascendencia, todo es apenas lo que es y, a veces, ni siquiera eso.

La verdad, como es su deber, vuelve a cada rato en el discurso wellmeriano. ¿Es la verdad necesariamente metafísica? ¿Cabe una conciliación entre absolutismo y relativismo en el pluralismo? Frente a estas cuestiones, los maestros modernos disparan en variables direcciones. Habermas propone una comunidad ideal de comunicación, que sería el fin de la historia, algo carente de historicidad. Rorty cree que puede haber verdades contingentes, libre y convencionalmente pactadas. Adorno, pesimista, admite que en la historia no hay verdad porque no hay conciliación y la única verdad es la promesa mesiánica, de la cual recogemos indicios en el Gran Arte, nuestro contacto con lo absoluto. Muerta la verdad en la historia (Wellmer repite a Adorno) muere la metafísica y, con ella, buena parte de nuestra historia espiritual, hundida en una modernidad sin salida propia, que espera la llegada de un Salvador externo.

A pesar de todo, como recuerda Wellmer, el lenguaje no puede sino decir la verdad: siempre que se dice algo, ese algo se postula como verdadero y la razón, aunque hoy huérfana de fundamento, puede –dejando de lado la desesperación que lleva a la autoinmolación y el irracionalismo–, celebrar su libertad, su infundada libertad.

Wellmer no es pesimista y señala que la gran tarea de la modernidad es dejarse de pretensiones utópicas y rescates humanísticos para convertir la democracia, que es mera forma procesal sin contenido, en una ética social. Una tarea, un quehacer, algo cotidiano pero también disparado hacia un futuro en el cual la libertad no sea una fórmula radical y abstracta, sino un proceso en constante ensanche.

El Hombre Europeo, (SERIE), *Alianza, Madrid, diversas fechas.*

Esta serie propone una variante historiográfica muy sugestiva, cual es la de narrar una época a través de sus tipos característicos y no de los llamados «hombres ilustres». De tal forma, se logra la historia de la tipología humana que caracteriza a un período de tiempo y un lugar. Acotar la búsqueda a Europa no significa estrecharse de modo excluyente, porque, por ejemplo, hay un volumen sobre *El hombre egipcio* (a cargo de Sergio Donodoni) y otro sobre *El hombre bizantino* (coordinado por Guglielmo Cavallo) cuyo ámbito referencial escapa a las limitadas fronteras de la Europa actual.

Cada libro está organizado por un especialista que presenta la materia y entrega el articulado contenido a otra serie de especialistas. Por ejemplo: *El hombre de la Ilustración* está dirigido por Michel Vovelle y comprende estudios sobre el noble, el soldado, el negociante, el escritor, el científico, el artista, el explorador, el

funcionario, el sacerdote y la mujer (suponemos que fuera de las profesiones u ocupaciones anteriores).

Otros títulos de la serie son: *El hombre griego* (Jean-Pierre Vernant), *El hombre romano* (Andrea Giardina), *El hombre medieval* (Jacques Le Goff), *El hombre del Renacimiento* (Eugenio Garin) y *El hombre barroco* (Rosario Villari).

Especial mención merecen los volúmenes dedicados a la mujer, como *La mujer medieval* (Ferruccio Bertini), *La mujer del Renacimiento* (Ottavia Niccoli) y *La mujer barroca* (Giulia Calvi).

La historiografía actual, como resulta evidente, ha evolucionado de la historia abstracta y cuantitativa a la historia concreta y personalizada, de profunda impregnación antropológica. La historia, que es de todos, es siempre la historia de alguien, y a tal desafío epistemológico responden series como esta en consideración.

La voluntad disculpada, *Fernando Savater, Taurus, Madrid, 1996, 579 pp.*

Intentando ordenar una obra ya extensísima y sólo parcialmente recogida (en los volúmenes misceláneos con notas de periódicos) Taurus reúne algunos de los trabajos del «primer Savater»: *La filosofía tachada, Nihilismo y acción, De los dioses y del mundo* y *La tarea del héroe.* Son libros en un quinquenio que pasa de los años setenta a los ochenta. Si se quiere, libros de los años de la transición, por connotarlos, aunque no siempre los períodos políticos se distinguen por marcar la producción intelectual.

En cualquier caso, se trata de libros de transición en la obra savateriana: transición desde un nihilismo activo, que parte del carácter definitorio del mal en el mundo y la nulidad de cualquier fundamento, para atacar toda suerte de institución intelectual, sistema o visión del mundo. Lejos de las sucesivas modas, con las que pudo congeniar y no lo hizo –pensemos en los nuevos filósofos y en el posmodernismo–, Savater siempre reivindicó un pensamiento *heroico,* en el sentido que para él tiene la palabra *héroe,* o sea la excepción que se acaba de imponer como ejemplo.

Unas oportunas páginas de prólogos, de distintas fechas ellos también, acreditan que el Savater posterior se ha apartado de estos textos y ha encaminado su interés hacia otros campos. De alguna manera, su «filosofía» (su amor a toda suerte de saberes y no sólo al conocimiento codificado) se ha desplazado del ensimismamiento individualista hacia el mundo del Otro, hacia la sociedad. Hoy su punto de partida es social, es el pacto revisable de convivencia en libertad y no la radical distinción del irreductible Uno. Estos dos Savateres dialogan a veces y casi siempre discuten, haciendo fintas de box o ironías corrosivas. En el gesto, en el nietzscheano gesto, y en la decisión irónica, también hay saber.

B.M.

En América

La preservación del patrimonio cultural

Desde 1984, la Agencia Española de Cooperación Internacional tiene en marcha el Programa de Preservación del Patrimonio Cultural, tarea en la que colaboran también la Dirección General de Bellas Artes, la Dirección General de Relaciones Culturales y el Instituto Nacional de Empleo. Las tres grandes líneas de trabajo de dicho programa son: revitalización de centros históricos, restauración de monumentos y escuelas-taller.

Los Planes Especiales de Protección de Centros Históricos, cumplidos entre 1984 y 1996, son: la Avenida de Mayo (Buenos Aires), el Barrio Reus (Montevideo) y los centros históricos de Potosí y Sucre (Bolivia), Paraíba (Brasil), La Habana (Cuba), Quito (Ecuador), Antigua (Guatemala), Comayagua (Honduras), Tlacotalpan-Veracruz (México), Granada (Nicaragua), Asunción (Paraguay), San Juan y Ponce (Puerto Rico).

Hay, además, 25 proyectos-piloto y 38 proyectos de restauración de monumentos puntuales. Desde 1990 están en marcha 23 escuelas-taller distribuidas en 14 países, en las cuales reciben formación de la especialidad casi 2.000 jóvenes alumnos latinoamericanos interesados en las disciplinas inherentes a los programas antes mencionados.

Los objetivos declarados de dichos programas comprenden: reafirmar el derecho a las señas de identidad de los pueblos y sus raíces culturales; recuperar el patrimonio como elemento activo a través de nuevos usos que permitan su reutilización al servicio de la sociedad; convertir el patrimonio en un factor económicamente rentable, capaz de apoyar y dinamizar el desarrollo de los pueblos a través de su reutilización sostenida; formar cuadros técnicos y equipos de profesionales y maestros de oficios que revaloricen las técnicas tradicionales y la gestión racional del patrimonio; incorporar y fortalecer a las instituciones competentes en materia de recuperación del patrimonio; recorrer, juntos y solidariamente, caminos de entendimiento y reconocimiento mutuo a través del trabajo conjunto en la recuperación de nuestras señas de identidad.

El equipo encargado de la dirección y coordinación de los trabajos está integrado por los arquitectos Amparo Gómez-Paillette (coordinación institucional), Luis Mozas Rocas (subdirector del programa) y Miguel del Mazo Salgado (coordinación de las escuelas-taller).

Declara el texto doctrinal del programa lo siguiente: «Sólo si entendemos el Patrimonio como un capital de la sociedad, como una referencia obligada para reconocernos, para saber quiénes so-

mos y por qué, tendremos la justificación para ocuparnos de su recuperación y la obligación solidaria de hacerlo, convirtiendo el Patrimonio en un instrumento útil y rentable a la sociedad, haciendo posible una mejor calidad de vida para los ciudadanos».

Agenda

Estudios iberoamericanos en España

Desde 1993 funciona en Cáceres (en el Palacio de Espadero-Pizarro) el Centro Extremeño de Estudios y Cooperación con Iberoamérica, cuyo director es Miguel Rojas Mix. Cuenta con una biblioteca, una foneteca-viodeteca y un archivo de la especialidad, a más de un museo de arte contemporáneo iberoamericano.

Entre las actividades regulares de la institución cabe señalar los seminarios de investigación, la celebración de doctorados y *masters* en convenio con la Universidad de Extremadura, el intercambio de docentes y alumnos y la adhesión a trabajos de cooperación que realicen tanto entidades oficiales como ONG, todo ello rodeado por las tareas de extensión (conferencias y exposiciones, en primer lugar) que implique el programa anterior.

Por iniciativa conjunta de la Embajada Argentina en Madrid (entonces a cargo de Guillermo Jacovella) y de la Universidad de Salamanca, funciona desde 1995 en esta última ciudad, la Cátedra Domingo F. Sarmiento de Estudios Argentinos. Prestaron su patrocinio empresarial a la institución: Banco Central-Hispano, Eductrade, Endesa, Gas Natural, Telefónica e Iberia. Se le asignó como sede el edificio salmantino de la Torre de Abrantes.

El objetivo primordial de la cátedra es promover el mayor conocimiento de la Argentina en España, el estudio de sus problemas y el acercamiento académico y cultural entre ambos países. La elección de Salamanca responde a que en su universidad cursó estudios el prócer argentino Manuel Belgrano, y enseñó Miguel de Unamuno, cuyo interés por la obra de Sarmiento es bien conocido.

Cada año, la cátedra convoca un concurso de becas para realizar investigaciones y cursos de posgrado vinculados a la temática que la motiva. Ejercen la conducción de la misma Manuel Alcántara como director y Antonio Lago Carballo como coordinador académico.

El Instituto Universitario Ortega y Gasset organiza unos cursos de Doctorado en América Latina Contemporánea, bajo la dirección del profesor Carlos Malamud, y el patrocinio de Telefónica. La temática es abordada desde la perspectiva

de las ciencias sociales, y pone especial énfasis en economía, sociología, ciencias políticas, historia y relaciones internacionales. Paralelamente, se cumplen tareas de investigación, y organización y control de tesis doctorales. La duración del programa es de dos cursos académicos con un total de 32 créditos. El ICI de Madrid otorga ayudas y becas para asistir a estos cursos.

El mismo Instituto mantiene un Programa de Estudios Hispano-Mexicanos, que coordina el profesor Pedro Pérez Herrero. Este programa impulsa estudios, organiza encuentros, conferencias y seminarios, apoya la investigación y la docencia por medio de becas y de un convenio de colaboración con el Colegio de México. Edita una publicación, *Datamex,* en formato variable de boletín informativo semanal, informe mensual sobre coyuntura económica, informes especiales y estudios monográficos.

El fondo de la maleta

María Casares (1922-1996)

La jovencísima actriz que lanzaron Marcel Carné y Robert Bresson en una Francia todavía ocupada y beligerante, era española y no había actuado en España. De pequeña debió salir de su país, siguiendo el exilio de su familia, y «traducirse» al francés. Su acelerada dicción podía hacer sospechar que un idioma tan bien pronunciado era, finalmente, extranjero. Y, no obstante la iluminación del cine de estudio, ese óvalo poderoso, la mordiente sonrisa y la rasgada fijeza de sus ojos tenían algo de racialmente exótico.

Jean Cocteau le asigna, por dos veces, en *Orphée* y *Le testament d'Orphée,* la personificación de la Princesa, que es la Muerte. Casares hace una Parca española, luctuosa y vestida de fiesta, una dama que asiste a una corrida de toros con el duelo predispuesto, andares de maja y acentos subterráneos en la voz.

María cumplió escasas incursiones en el teatro de su lengua materna. En los años sesenta, en Buenos Aires, la dirigieron Margarita Xirgu y Jorge Lavelli, en la Yerma loquiana y *Divinas Palabras* de Valle-Inclán. Su pronunciación, de tan perfilada, sonaba también a exótica. ¿De qué país había partido María Casares para actuar en francés en París y de qué país iba a decir en castellano, a Buenos Aires? Otro intento, posterior a la muerte de Franco, en 1976, con *El adefesio* de Rafael Alberti, tampoco logró afincarla en el mundo de habla española. Tal vez la debilidad del texto contribuyó para que su paso por España, fuera eso, estar de paso.

Más que su arte en la composición de personajes, más que su cuidado en el decir palabras de especial carga poética o filosófica –los clásicos, Sartre, Camus– María Casares exhibía la sugestión de ese «estar de paso», de no se sabe dónde a no se sabe dónde. Por eso le queda tan bien ese rol de la Muerte Viva, que seduce al poeta, Orfeo, y acaba seducida por él y dimitiendo de su cometido fatal. La Muerte está de paso por la vida y, sin embargo, ocupa todos los lugares. Española de habla francesa, española de habla española, no era de ningún lugar preciso y era, a la vez, de muchos y de todos.

En cierta ocasión, Casares confesó que, tras intentos más o menos ilustres de configurar una pareja, se había casado con un hombre de los Balcanes, porque le parecía gitano. Un hombre siempre en disposición de partida, que anda por todas partes y no pertenece a ninguna. Un cómico de la legua, de esos que pueden llamarse Molière o Wilhelm Meister. Con un añadido: cuando María deambulaba por lugares impropios, hacía con ellos un universo y todos la seguíamos.

El doble fondo

La misión de la crítica

No hay una sola misión de la crítica sino varias. Los intentos de definirla con un rostro único pueden resultar interesantes si quienes los llevan a cabo son originales, pero nunca serán válidos en su intención totalizadora. La crítica es deudora de un texto, o de varios, que se suponen originales; toda crítica es una tarea, en este sentido, secundaria, pero si se analiza más despacio no tardamos en darnos cuenta de que ese aspecto secundario es esencial y por lo tanto sólo lo es en el sentido ordinal de la palabra: lo que viene en segundo lugar, pero no lo que resulta prescindible. La crítica es un momento de la lectura, salvo que repitamos el texto literalmente. Una vez acabada la lectura, o si levantamos la cabeza del libro por un instante, nuestra imaginación se pone a razonar y relaciona esas páginas con otras, tal vez de otra lengua y de un período histórico muy distante. O bien proyectamos sobre ese texto otro paralelo. Ese momento de distancia pero también de visión, es crítico y sin él el lector sería una mera continuidad del texto. Hay, o es necesaria, la fusión, ese en el que el texto se hace carne, pero tan importante como esta encarnación de la letra es el momento en que nos retiramos y valoramos, con otro lenguaje, lo que antes ha sido revelado en una determinada forma.

Un libro –un cuento, por ejemplo– puede hablar de una realidad no verbal, digamos que del desenvolvimiento de ciertos animales en el campo; pero la crítica siempre tiene como referente forzado otras palabras. Aunque éstas designen una realidad no verbal, la crítica literaria se alimenta de otras palabras, sólo que lo que en el cuento es (tiempo narrativo, presencia), en la crítica es prioritariamente concepto. La indicación de que ese hipotético cuento puede tener un referente no verbal no soportaría un análisis muy profundo, porque toda literatura viene, sobre todo, de la literatura. Por muy «inmediata» que sea, si de verdad es una obra verbal, tendrá que tener una historia literaria, aunque sea para apartarse de ésta. Y en cuanto a la crítica, incluso la más conceptuosa, siendo verdadera, acabará por tener valor por sí misma, constituyéndose como original. Es verdad que todos los grandes críticos, desde Sante-Beuve a Eliot y de Valéry a Paz, pasando por Jean-Pierre Richard, Blanchot, Barthes y Steiner, son un acicate para leer o releer ciertos libros, movimientos y períodos literarios, pero no es menos verdad que podemos leer sus mejores obras críticas como literatura, como forma.

Nunca ha habido tanta crítica como en nuestro siglo, y probablemente mucho más en la segunda mitad de éste; pero generalmente se olvida que toda crítica, si ha de servir realmente de puente a la obra, debe a su vez constituirse en *obra* y no en residuo verbal.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en..

calle de ...., núm. .... se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199 ......

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

Precios de suscripción

		Pesetas	
España	Un año (doce números)	7.500	
	Ejemplar suelto	700	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año........................	90	130
	Ejemplar suelto	8	11
Iberoamérica	Un año........................	80	140
	Ejemplar suelto	7,5	13
USA	Un año........................	90	160
	Ejemplar suelto	8	14
Asia	Un año........................	95	190
	Ejemplar suelto	8,5	15

Pedidos y correspondencia:

Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Instituto de Cooperación Iberoamericana

Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria

28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente

Dossier:
La crítica de arte

Daniel Innerarity
Ética y estética de la naturalidad

Claudio Magris
Dos notas sobre Ibsen

José Agustín Mahieu
¿Un nuevo cine español?

Entrevistas con Antonio Buero Vallejo y Juan Villoro


MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES DE ESPAÑA

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL


COOPERACION ESPAÑOLA

700 Pts.